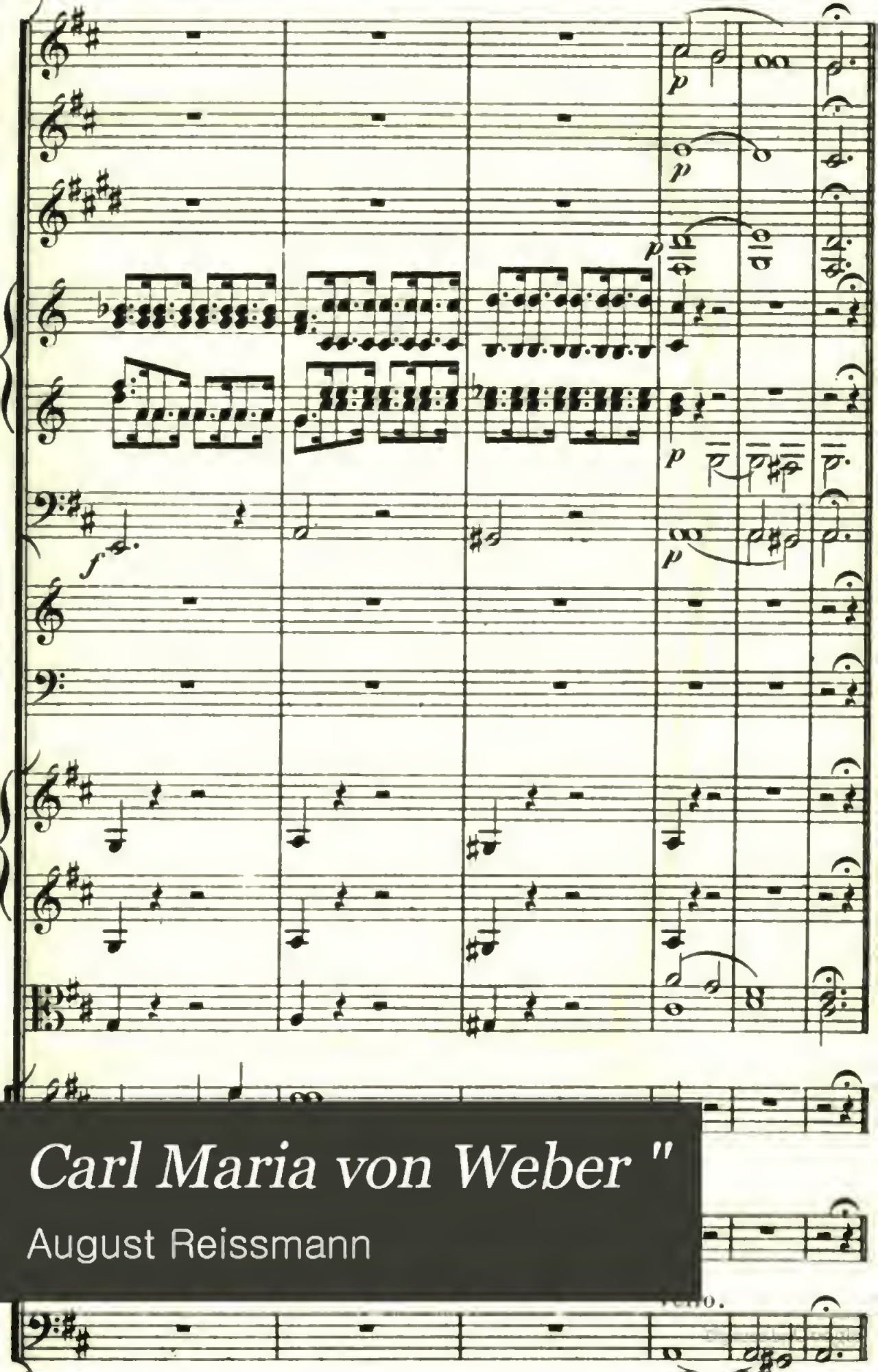

Carl Maria von Weber "
August Reissmann

GIFT

OF

Frederick K. Stearns

OF DETROIT

TO THE LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF MICHIGAN

1899

With binding 3.00

1886

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

Emil Naumann, Prof. Dr. u. Kgl. Hofkirchen-Musik-Direktor. **Deutsche Tondichter.** Von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 5. Aufl. Volks-Ausg. 8°. XVI u. 402 S. Preis geh. ℳ 3,00. Fein geb. ℳ 4,00.

— — — **Pracht-Ausgabe.** gr. 8°. XXII u. 402 S. auf feinstem Velinpapier. Mit 6 Photographieen.

Illustr. Zeitung: Das Buch tritt als ein verständiges leidenschaftsloses Wesen zwischen die exaltirten und extremen Richtungen und Parteien unserer Zeit und kann namentlich auf die jüngere Generation der Musiker aufklärend und richtig bestimmend, recht heilsam einwirken.

— — **Italienische Tondichter.** Von Palästrina bis auf die Gegenwart. 8°. XII u. 570 S. 2. Aufl. Volks-Ausg. Preis geh. ℳ 4,00. Fein geb. ℳ 5,00.

— — — **Pracht-Ausgabe.** gr. 8°. XVI u. 570 S. auf feinstem Velinpapier. Mit 4 Photographieen.

Literarisch. Centralbl.: Wir müssen dem Verfasser auch wegen dieser neuen Reihe von Vorträgen, ein Gegenstück zu den früheren über deutsche Musik seit S. Bach, unsere volle Anerkennung aussprechen. Es ist nicht blos das gründlich historische Wissen auf dem Gebiete der Musik, sondern zugleich das geschickte Herbeiziehen der Schwesterkünste, namentlich der Malerei, durch deren Nebeneinanderstellung der Musik nach unserem Gefühle erst der richtige, ihr gebührende Platz gesichert wird; die vielseitige literarische Bildung, welche den Verf. auszeichnet, macht es ihm möglich, in diesem Punkte seine Aufgabe glücklich zu lösen.

— — **Nachklänge.** Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage. 8°. VIII u. 344 Seiten. geh. Preis ℳ 4,50.

Augsburger Allg. Zeitung: Anziehend und vielseitig, wie es auch von Naumann nicht anders zu erwarten, ist auch der Inhalt dieses Buches, und kein Leser wird es aus der Hand legen, ohne den Kreis seiner Kenntnisse erweitert und Stoff zum Nachdenken gewonnen zu haben.

— — **Musikdrama oder Oper?** Eine Beleuchtung der Bayreuther Bühnenfestspiele. gr. 8°. 60 Seiten. geh. Preis ℳ 1,00.

Enterpe: Wer nach einem klaren, historisch und sachlich begründeten Urtheile über die Bayreuther Bühnenfestspiele strebt, wird durch diese Schrift auf's Beste berathen sein.

— — **Darstellung** eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas. 8°. 69 Seiten. geh. Preis ℳ 1,50.

Deutsche Rundschau: Nicht nur für den Tonkünstler, sondern auch für die höher gebildeten Laien ist die Naumann'sche Untersuchung anregend und belehrend.

— — **Der moderne musikalische Zopf.** Eine Studie. 8°. VIII u. 176 Seiten. Preis ℳ 2,50.

Literar. Rundschau: Das Buch ist werth, daß es in sehr Vieler Hände komme und aufmerksam gelesen werde.

Urtheile der Presse.

Die Gegenwart. Dies treffliche Handlexikon ist wirklich mehr als nur eine Sammlung von Notizen und Worterklärungen, es ist eine fleissige und sachverständige Behandlung aller Zweige der Musikwissenschaft, kurz, ein vortreffliches Buch, eine schöne Festgabe.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Es ist ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk nicht nur für den Musikgelehrten von Fach, sondern auch für den musikalischen oder selbst nur allgemein gebildeten Leser. Der Druck ist sehr scharf, die Ausstattung recht solide.

Nord und Süd. Von dem vortrefflichen grossen Lexikon erscheint hier eine kleine Ausgabe, die den ganzen ungeheuren Stoff auf möglichst kleinen Umfang zusammendrängt. Sie ist auch sehr vollständig, so dass man kaum etwas Erwähnenswerthes darin vermissen wird.

Illustrirte Zeitung. Das vorliegende Buch ist das Ergebniss gewissenhafter Forschung. Es ist bei einer ausserordentlichen Reichhaltigkeit und sorgfältigen Berücksichtigung aller neuen Forschungen und jüngeren künstlerischen Erscheinungen für das Musikpublikum von hohem praktischen Werth.

Neue Zeitschrift für Musik. Autor und Verleger haben hier ein Meisterstück ohne Gleichen vollbracht. Es wird eine bewunderungswürdige Reichhaltigkeit des Inhalts geboten, über alle Zweige der Musikwissenschaft und Musikpraxis, sowie über ihre hervorragendsten Vertreter zu allen Zeiten Auskunft gegeben. Selbstverständlich sind alle neueren Forschungen und Resultate gewissenhaft berücksichtigt. Die schönen Antiqualettern lesen sich leicht und gut, ohne die Augen anzugreifen.

Der Klavierlehrer. Eines der vollständigsten und gediegensten Werke dieser Art. Dabei ist die Darstellung trotz der Kürze nicht trocken, sondern wird Jedermann durch ihre geistvolle und lebendige Art fesseln. Es ist ein für jeden Musiker unentbehrliches Handbuch.

Deutsche Revue. Da überall die neueren Forschungen benutzt worden, so bietet das Handlexikon einen zuverlässigen und praktischen Führer auf dem weitverzweigten Gebiete der Tonkunst.

Deutsche Musiker-Ztg. Mit grösster Umsicht hat der Herausgeber den überreichen Stoff gesichtet und zusammengefasst, und so ein Handbuch geliefert, das über alles, was auf dem Gesammtgebiete der musikalischen Kunst vorkommen kann, kurz, klar, sachgemäss Auskunft giebt. Dasselbe sei allen unseren Lesern dringend empfohlen.

R BUNG AA BIRON

Carl Maria von Weber.

93967.

Sein Leben und ſeine Werke

dargeſtellt von

Auguſt Reißmann.

Mit Portraits, Illuſtrationen und Notenbeilagen.

Berlin,
Verlag von Robert Oppenheim.
1883.

Music
ML
410
.W3
K51

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig

transfer to Music 12-9-65 cop. 2.

Ⓞ 24 Ag 10 E5

Vorwort.

Der äußere Lebensgang unseres großen Meisters hat in dem, von seinem, im vorigen Jahre verstorbenen Sohne Max Maria, verfaßten dreibändigen Werk: „Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild". (Leipzig. Ernst Keil, 1866—68) treueste und ausführlichste Darstellung gefunden. Eine, mit der größten Sorgfalt ausgeführte Zusammenstellung aller Compositionen des Meisters giebt sein, wol glühendster Verehrer, Professor F. W. Jähns in Berlin, in dem umfangreichen Werk: „Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-systematisches Verzeichniß seiner sämmtlichen Compositionen, nebst den vollständig verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographe, Angabe der Ausgaben und Arrangements ꝛc. (Berlin. Schlesinger 1870). Diesen beiden Werken soll sich die vorliegende Arbeit anschließen, welche versucht, eine vollständige und möglichst treue Darstellung der künstlerischen Entwickelung

Digitized by Google

des unſterblichen Meiſters, wie ſeiner kunſt- und kulturgeſchichtlichen Bedeutung zu geben. Die unterſtützenden und ſchmückenden Beigaben verdanke ich der außerordentlichen Liebenswürdigkeit des Enkels unſeres Meiſters: Herrn Hauptmann von Weber in Dresden, der mir mit der dankenswertheſten Bereitwilligkeit zugleich Einſicht geſtattete in den reichen Schatz der, zum Theil noch ungedruckten Manuſkripte ſeines Großvaters.

Der Verfaſſer.

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel: Des Meisters Jugend 1
Zweites Kapitel: Die ersten Jahre der praktischen Thätigkeit . 17
Drittes Kapitel: Die Werke dieser Zeit 26
Viertes Kapitel: Kunstreisen 53
Fünftes Kapitel: Die Werke dieser Periode 68
Sechstes Kapitel: Prag. Dresden. Berlin. 79
Siebentes Kapitel: Die monumentalen Werke 106
Achtes Kapitel: In London. Das frühe Ende 154
Neuntes Kapitel: Des Meisters kunst- und kulturhistorische Bedeutung 167

Illustrationen und Beilagen:

Portrait von C. M. v. Weber.
Webers Geburtshaus 3
Portrait von Webers Gattin 92
Facsimile aus Webers Wirthschaftsbuch 99
Der Anfang der Ouverture zu „Preciosa" facsimilirt 135
Webers Wappen 200
Notenbeilagen: „Kyrie" und „Sanctus" aus Webers (ungedruckter) G-dur-Messe 211

Erſtes Kapitel.

Des Meiſters Jugend.

Obwol des Meiſters Vorfahren zu großem Anſehen und ſelbſt zu bedeutendem Vermögen gelangt waren, verlief doch ſeine Jugend unter wenig beneidenswerthen Umſtänden und er hatte früh mit Noth und Sorgen aller Art zu kämpfen. Jener Doktor beider Rechte, Johann Baptiſta Weber, geboren um das Jahr 1550, von dem die Familie ihren Urſprung herleitet, hatte einen bedeutenden Grundbeſitz erworben und wurde im September 1622 in den Freiherrnſtand erhoben. Die Familie führte ſeitdem das am Schluſſe dieſes Werkes abgebildete Wappen, das auch Carl Maria von Weber auf ſeinem Siegelringe trug. In ſpäterer Zeit verlor die Familie zwar dieſe Güter größtentheils, allein die Glieder derſelben hielten ſich doch in geachteten, zum Theil hervorragenden Lebensſtellungen, wie der Großvater unſers Meiſters: Fridolin von Weber, der als Amtmann der Schönau'ſchen Herrſchaften am 25. Februar 1754 ſtarb. Der ältere ſeiner beiden Söhne: Fridolin II. von Weber wurde Vater von Mozarts Gattin Conſtanze; der zweite Sohn — 1734 geboren — Franz Anton aber iſt der

Vater unſeres unſterblichen Tondichters: Carl Maria von Weber geworden.

Als kurpfälziſcher Lieutenant hatte Anton Franz von Weber ſich die Gunſt ſeines Chefs, des Kommandanten der kurfürſtlichen Garde, Generalmajor Ignaz Franz Freiherr von Weichs erworben und dieſer brachte ihn 1757 zunächſt als Supernumerar in das Amt zu Steuerwald im Hildesheim'ſchen; hier verlobte ſich der junge Beamte mit der reichen und ſchönen Tochter des Hofkammerrath von Fumetti und nach deſſen, am 2. Oktober 1757 erfolgten Tode, wurde er ſein Nachfolger im Amt. Aeußere Umſtände weniger, als vielmehr die Eigenthümlichkeiten ſeines Characters veranlaßten, daß er 1767 ſeiner Stellung enthoben wurde. Seit 1768 lebte er in Hildesheim ganz zurückgezogen von aller amtlichen Thätigkeit; er übte mit Eifer Muſik, der er von Jugend an leidenſchaftlich ergeben war und widmete ſich der Erziehung ſeiner Kinder. Doch vermochte ſeinen lebhaften, etwas abenteuerlich angeregten Geiſt eine ſolche Thätigkeit nicht vollauf zu befriedigen und ſo verließ er 1773 Hildesheim und ging, wahrſcheinlich als Direktor einer Schauſpielertruppe auf die Wanderung. 1778 erſt ſcheint er wieder einen feſten Wohnſitz als Muſikdirektor der reichsſtädtiſchen Schaubühne in Lübeck genommen zu haben. Im folgenden Jahre wurde er Kapellmeiſter des Fürſtbiſchofs von Lübeck und Eutin — Friedrich Auguſt —, der in letzterer Stadt eine Kapelle unterhielt; aber bereits 1782 trat er, in Folge der Reduktion der Kapelle in Penſion. Das Vermögen, das ihm ſeine Frau zugebracht hatte, war bis auf einen kleinen Reſt aufgezehrt und ſo kam er durch dieſe Wendung ſeines Geſchicks bereits in große Bedrängniß. Nach dem 1783 erfolgten Tode ſeiner Gattin Anna von Fumetti, ging er wieder auf Reiſen, um eine, ihm entſprechende Anſtellung zu ſuchen. Da ſeine beiden Söhne Fritz und Edmund be-

deutendes Talent zur Muſik verriethen, ſo hatte er ſie einem Muſikmeiſter in Ludwigsluſt zur Ausbildung übergeben und jetzt brachte er ſie nach Wien, wo er Joſeph Haydn zu ihrem Lehrer zu gewinnen wußte. Hier lernte er auch in Genofeva von Brenner ſeine zweite Frau kennen. Schon am 20. Auguſt 1785 wurde das achtzehnjährige Mädchen die Gattin des fünfzigjährigen Mannes. Um ſeinen mißlichen Vermögensverhältniſſen etwas

Weber's Geburtshaus zu Eutin.

aufzuhelfen, übernahm er in Eutin, nach ſeiner erfolgten Rückkehr das Privilegium des Stadtpfeifers „Stadt- und Landmuſik zu machen". Allein auch das erwies ſich nicht ausreichend und brachte ihm noch mancherlei verdrießliche Händel, ſo daß er den Entſchluß faßte, den Ort wieder zu verlaſſen. Ehe dies aber noch geſchah, wurde ihm der Sohn geboren, mit dem ſein ſehnlichſter Wunſch nach einem Wunderkinde in Erfüllung gehen ſollte; unſer Meiſter, der am 18. December 1786 das Licht der Welt erblickte und in der Taufe die Namen:

Carl Maria Friedrich Ernſt

erhielt. Wir geben vorstehend eine Abbildung des Wohnhauses, in welchem Carl Maria geboren wurde.

Im Frühjahr des folgenden Jahres schon gab Franz Anton seine Stellung als Stadtmusikus in Eutin auf; er organisirte nunmehr eine Schauspielergesellschaft, bei welcher seine Söhne und Töchter den Hauptstamm bildeten und mit der er in verschiedenen Städten Deutschlands Vorstellungen gab.

Daß unter solchen Umständen die Erziehung des jungen Carl Maria keine ganz geregelte sein konnte, ist erklärlich, aber sie war dennoch nicht vernachlässigt, wie unter Anderm auch ein, im Besitz des Herrn Prof. Jähns in Berlin befindliches Stammbuch von Elise Vigitill (in Nürnberg) bestätigt, in welches sich auch unser Carl Maria mit den Worten:

Lieben Sie beste Elise alzeit

Ihren aufrichtigen
Freund Carl v. Weber
im sechsten Jahre seines Alters

Nürnberg
den 10. 7ber 1792.

eingetragen hatte.

Auch der körperliche Zustand des Knaben erschwerte anfangs die regelmäßigere Unterweisung. Eine Schwäche im Obertheil des Schenkelknochens ließ ihn vier Jahr alt werden, ehe er ohne Unterstützung gehen konnte und veranlaßte, daß er auf dem rechten Fuß hinkte. Musikunterricht ertheilten ihm der Vater und der bedeutend ältere Stiefbruder Fridolin (in der Regel Fritz genannt), doch zeigte er dabei wenig Lust und machte nur geringe Fortschritte, so daß der Bruder einmal zu dem Ausspruch gereizt wurde: „Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr."

Daneben erhielt der Knabe auch Unterricht im Malen und Zeichnen und selbst in der Kunst des Kupferstechens.

In Hildburghausen, wo Franz Anton 1796 seinen Wohnsitz nahm, nachdem er sich von seiner Schauspielergesellschaft getrennt hatte, gewann Carl Maria in Johann Peter Heuschkel, der dort als Oboist, Organist und Pianist eine ausgezeichnete Thätigkeit entwickelte, einen Lehrer, dem er nach seinem eigenen Geständniß viel zu danken hatte. „Den wahren, festen Grund", sagt Carl Maria von Weber in seiner autobiographischen Skizze „zur künftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Claviere und gleiche Ausbildung beider Hände, habe ich dem braven und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen (1796 und 1797) zu verdanken." Auch in dem Generalbaß, der in der Regel in jener Zeit mit dem Clavierunterricht verbunden wurde, erhielt Carl Maria von Heuschkel die erste, systematische Unterweisung und in Folge dessen begann auch bereits der schöpferische Genius in dem Knaben seine Flügel zu regen. Leider sollte er diesen erfolgreichen Unterricht nicht lange genießen; 1797 ging die Familie nach Salzburg, wo der Vater das Theater übernahm. Hier wurde der Knabe in das Fürsterzbischöfliche Kapell-Institut aufgenommen und genoß den Unterricht von Michael Haydn, dem Bruder von Joseph Haydn, der, wenn auch weniger anregend, doch nicht minder hochbedeutungsvoll für den Knaben werden mußte, indem er durch ihn einen weiteren Einblick in die künstlichern Formen der Musik erhielt.

Leider verlor er hier die treue Hüterin seiner Kindheit, seine Mutter starb am 13. März 1798 und es war ein großes Glück für ihn, daß seine Erziehung damit nicht ganz allein den Launen und Wunderlichkeiten seines Vaters anheim fiel. Dessen Schwester, Adelheid, suchte ihm in aufopfernder Liebe die Mutter zu ersetzen, was ihr auch in vollem Maaße gelang.

Aus dem Jahre 1798 stammen auch schon seine ersten Compositionen. Er schreibt darüber seinem geliebten Lehrer Heuschkel:

„Daß Sie mich ganz vergeſſen haben, iſt ein beweiß, da Sie auf meinen Wohlmeinenden Neujahrs Glückwunſch vom 28. december vorigen Jahres mich mit keiner Antwort beehret haben, demohngeachtet mache ich mir daß Vergnügen, Ihnen hiebey ein Exemplar meiner erſten Compoſition zu Schicken welche ich bisher unter der Leitung des Herrn Michael Haydn Studieret habe. Daß ich meine liebe unvergeßliche Mutter bereits den 13. März dieſes Jahres leider! verlohren habe, werden Sie ſchon Wiſſen. Ach Gott! ein unerſetzlicher Verluſt für mich! Gegen Ende dieſes Monats reiſe ich mit meinem lieben Vater, Frau Tante und meinem kleinen Schweſterchen zu unſern Groſſen Vater Joſeph Haydn nach Wien, es ſoll mir lieb ſein wenn ſie uns dort einmahl beſuchen wollen und ich Ihnen ſodann zeigen werde, daß Sie keine unehre von ihrem Schüler haben. Wie ich Sie dann abmahlen, und ein paar gute Fugen vorſuchteln werde. Einen Gruſ von meinem Vater, leben ſie wohl, ich bin mit aller liebe und achtung

ihr

aufrichtig ergebener Freund
Carl M. von Weber.

Jn demſelben Jahre noch veröffentlichte der Vater die „Sechs Fughetten" die der Knabe unter Haydn's Leitung componirt hatte und die dieſer ſeinem Bruder Edmund mit folgender Zueignung widmete:

„Dir als Kenner, als Tonkünſtler, als Lehrer, und endlich als Bruder weihet, im elften Jahre ſeines Alters die Erſtlinge ſeiner muſikaliſchen Arbeit Dein Dich liebender Bruder

Salzburg, 1. Sept. 1798.

Carl Maria von Weber.

Wenn auch der Vater mit den erzielten Reſultaten des Unterrichts bei Michael Haydn ſich zufrieden erklären mußte, ſo

konnte er das doch nicht mit der Richtung deſſelben. Seine angeborene Neigung für das Theater, wie das brennende Verlangen, die Fähigkeiten des Sohnes recht bald möglichſt hoch verwerthen zu können, ließen es ihm immermehr wünſchenswerth erſcheinen, daß dieſer ſich dem dramatiſchen Gebiete zuwandte, wohin allerdings die Richtung, welche Michael Haydn verfolgte, nicht direct führte. Dies hauptſächlich mochte den Vater wol veranlaßt haben, Salzburg zu verlaſſen und (1798) nach München überzuſiedeln.

Hier ſtand die, von dem Churfürſten Theodor von der Pfalz unterhaltene Oper (mit der berühmten Mannheimer Kapelle) immer noch in Flor, ſo daß ſie wol anregend auf den Knaben wirken mußte. Zugleich fand dieſer hier auch zwei Lehrer, welche ihn mehr direct auf das Gebiet des Dramatiſchen hinüberführten.

In München lebte der, jener Zeit als Lehrer der Theorie hochberühmte Joſeph Grätz (geboren am 2. December 1760), der, nachdem er bereits als Juriſt thätig geweſen war, unter Michael Haydn Muſik ſtudirt und dann auch noch die Unterweiſung Bertonis in Venedig genoſſen hatte, nunmehr in München eine ausgebreitete Thätigkeit als geſuchter Lehrer der Compoſition entwickelte. Er hat auch Meſſen, Oratorien, Opern und dergl. componirt, allein ohne irgend welchen Erfolg damit zu erreichen, während er als Theoretiker eines ſo bedeutenden Rufes genoß, daß ſelbſt Männer wie: Cannabich, Ett, Lauska, Lindpaintner u. A. ſeinen Unterricht ſuchten. An ihn war Weber durch M. Haydn empfohlen worden; Grätz lehnte es indeß ab, die weitere Unterweiſung des Knaben zu übernehmen, aber er veranlaßte ſeinen Schüler Johann Nepomuk Kalcher (geb. 1766) dazu und Weber hatte keinen Grund es zu bereuen daß es ſo kam. Kalcher war kein ſelbſtändig ſchöpferiſches Talent, aber ein klarer Geiſt, der einen vollſtändigen Ueberblick über den ge-

ſammten Organismus der Kunſt, nicht nur ihren Schematismus gewonnen hatte, und deshalb recht wol alle Erforderniſſe beſaß, um den Genius mit demſelben vertraut zu machen, ohne dieſen zu beengen und zu hemmen. Durch Kalcher ſchon wurde Carl Maria mit dem Techniſchen ſeiner Kunſt vertraut, und zwar ſo, daß ſeiner Eigenart durchaus keine hemmenden Schranken dadurch geſetzt wurden. Schon der Knabe erkannte willig an, was er dieſem Lehrer verdankte, indem er ihm ſein zweites Werk: „Sechs Variationen für's Clavier oder Pianoforte über ein Original-Thema" (1800) widmete und in der Widmung ausdrücklich ſchreibt:

„Ihnen, verehrungswürdiger Mann! Ihnen und Ihrer großen Kunſt habe ich die Erweiterung meines kleinen Talents einzig und wahrhaft zu danken, und nehme mir die Freyheit, dieſes kleine Werk von meiner Arbeit Ihnen zu widmen. Nehmen Sie es gütig auf, mit der wahren Verſicherung, daß ich Ihre große Leitung niemals vergeſſen und ewig mit wahrer Liebe und Verehrung ſeyn und bleiben werde Ihr wahrer Freund und Diener Carl Maria von Weber."

und der Meiſter Carl Maria von Weber ſchreibt in ſeiner erwähnten autobiographiſchen Skizze:

„Dem klaren, ſtufenweis fortſchreitenden, ſorgfältigen Unterricht des Letztern (Kalcher) danke ich größtentheils die Herrſchaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunſtmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierſtimmigen Satz, die dem Tondichter ſo natürlich werden müſſen, ſoll er rein ſich und ſeine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtſchreibung und Sylbenmeſſung."

Von noch entſcheidenderem Einfluß für die Entwickelung des genialen Knaben war der andere Lehrer, den dieſer hier fand: der greiſe Opernſänger Evangeliſt Walliſer, der unter dem Namen

Valesi als Sänger ungewöhnliche Erfolge erreicht hatte und nunmehr zu den berühmtesten Gesanglehrern Europas zählte. Er ertheilte dem jungen Weber Gesangunterricht und machte ihn namentlich mit den Erfordernissen des dramatischen Gesanges bekannt. Bald trat er auch in der Vocal- und Instrumental-Akademie Wallisers als Sänger und Clavierspieler in die Oeffentlichkeit.

Mit ganz entschiedener Vorliebe arbeitete Weber jetzt auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik. Neben einer Messe und verschiedenen Instrumentalwerken componirte er in den Jahren 1798—1800 bereits eine Oper: „Die Macht der Liebe und des Weins" und die Musik zu einer Posse. Vergebens bemühte sich der Vater, für einzelne dieser Werke einen Verleger zu finden; sie auf eigne Kosten zu veröffentlichten erlaubten ihm seine Mittel nicht. Das lebhafteste Interesse erregte daher bei ihm die, in jener Zeit zuerst von Aloys Senneselder versuchte Herstellung der Noten durch Steindruck. Sennefelder hatte sich ursprünglich der Musik gewidmet und war als Sänger und Clavierspieler öffentlich aufgetreten. Da er für seine Compositionen keinen Verleger fand, hatte er damit begonnen sie selbst in Kupfer zu graviren und wurde schließlich auf die Kunst des Lithographirens geführt. In München hatte er mit seinem Bruder eine Officin für Steindruck eröffnet; hier wurden die Weber's mit der neuen Erfindung bekannt und der Vater bemächtigte sich ihrer sofort als des geeignetsten Mittels, die Compositionen seines Sohnes in bequemster Weise in die Oeffentlichkeit zu bringen. Mit großer Energie suchten nun Vater und Sohn das neue Verfahren der Vervielfältigung der Noten zu verbessern, was ihnen auch gelungen zu sein scheint. Carl Maria von Weber sagt in seiner Selbstbiographie darüber:

„Der rege, jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehen

Erregende mit Haſt ſich anzueignen ſuchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindruck den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben und zwar mit einer zweckmäßigeren Maſchine verſehen. Der Wille, dieſe Sache ins Große zu treiben bewog uns, nach Freyberg zu ziehen, wo alles Material am bequemſten zur Hand ſchien. Die Weitläufigkeit und das Mechaniſche, Geiſttödtende des Geſchäftes ließen mich aber bald die Sache aufgeben und mit verdoppelter Luſt die Compoſition fortſetzen."

Beinahe aber hätte ihn doch dieſe neue Thätigkeit dem urſprünglich erwählten Beruf untreu gemacht. In jener Zeit, in welcher er der Kunſt des Lithographirens ſoweit mächtig geworden war, um an die Veröffentlichung ſeiner Werke auf dieſem Wege ernſtlich zu gehen, verbrannte der Schrank in der Wohnung ſeines Lehrers Kalcher, in welchem die erwähnten Compoſitionen des Knaben aufbewahrt waren, und dieſer wollte das als ein Zeichen des Himmels anſehen, daß er der Muſik entſagen und der neuen Kunſt der Lithographie ſeine Thätigkeit widmen ſolle. Doch iſt nur ein einziges Produkt derſelben auf uns gekommen:

VI Variationen für's Clavier und Pianoforte dem Herrn Johann Nepomuk Kalcher berühmten Claviermeiſter und Compoſiteur gewidmet und componirt von Carl Maria von Weber. Nr. I. München beim Verfaſſer,

welche Carl Maria (1798) ſelbſt lithographirt hatte.

Wie es ſcheint hauptſächlich nur der Concurrenz Sennefelders zu entgehen, verließen Webers bald darauf München und ließen ſich, nachdem ſie vorher noch mehrere andere Städte beſucht hatten, in Freiberg in Sachſen nieder, weil ſie hier alles zu finden glaubten, was nothwendig erſchien um die neue Kunſt der Lithographie ernſtlich zu betreiben und zu verwerthen.

Allein hier trat nur zu bald die bereits oben mit Webers eigenen Worten angedeutete Abneigung gegen das Mechaniſche der neuen Thätigkeit bei ihm ein und die Luſt zur Muſik brach mit aller Macht wieder hervor. Bereits auf der Reiſe nach Freiberg war Carl Maria wiederholt mit Beifall in Concerten öffentlich aufgetreten; in Freiberg aber trafen ſie den Ritter von Steinsberg mit ſeiner Schauſpielertruppe, durch welche die Webers bald wieder ihrem eigenſten Element zugeführt wurden. Steinsberg, ein intelligenter und für ſeinen Beruf hochbegeiſterter Mann, Verfaſſer verſchiedener dramatiſcher Werke, hatte einen Operntext: „Das ſtumme Waldmädchen“ gedichtet und veranlaßte den jungen Weber, die Muſik dazu zu ſchreiben.

Die erſte Aufführung dieſer Oper erfolgte indeß durch die Stenz'ſche Schauſpielertruppe in Chemnitz im October 1800 und erſt am 24. November desſelben Jahres brachte ſie die von Steinsbergſche in Freiberg.

Die Aufführung der Oper hatte für den jungen Componiſten keinen andern Erfolg, als daß ſie ihn in einen recht unerquicklichen Federkrieg verwickelte.

Durch die Reklameſucht des Vaters war, in Chemnitz weniger als in Freiberg, dem Werke des Sohnes eine prinzipielle Oppoſition herauf beſchworen worden. In Chemnitz hatte die Muſik, als das Werk „eines 13 Jahre alten Zöglings von Haydn“ angekündigt, ein volles Haus gemacht und war nicht ohne Beifall aufgenommen worden. In Freiberg aber war ihm folgende Ankündigung voraus geſchickt worden:

„Das Waldmädchen“ Romantiſch-komiſche Oper in 2 Aufzügen von Ritter von Steinsberg, in Muſik geſetzt und ihrer kurfürſtl. Durchlaucht Maria Amalie Auguſte regierenden Kurfürſtin von Sachſen in tiefſter Ehrfurcht gewidmet von Carl Maria Baron von Weber, 13 Jahre alt, einem Zögling Haydn's.

Dadurch wurden Erwartungen rege gemacht, die man durch das Werk nicht erfüllt fand; ein Kritiker gab in Nr. 2 der Freiberger gemeinnützigen Nachrichten vom Jahre 1801 dieſer Stimmung Ausdruck. Er ſchreibt:

„Die Fabel des Stücks iſt nicht übel erfunden, ſie iſt intereſſant und abenteuerlich, ohne ungereimt zu ſein, nur die Ausführung läßt manches zu wünſchen übrig. Ueberhaupt aber ſchienen die Erwartungen des Publikums von dieſer Oper zu ſehr geſpannt worden zu ſein, als daß ſie hätten befriedigt werden können und zum Theil hatte man vielleicht ungünſtige Vorurtheile mit zur Stelle gebracht, genug die Oper gefiel weit weniger als man gehofft hatte, obgleich manche unweit ſchlechter erfundene Singſpiele ihr Glück machten. Auch die Muſik erhielt nicht ganz den Beifall, den ſie verdient, wenn man billige Rückſicht nimmt. Freilich darf man ſie mehr nur als Blüthen betrachten, die erſt in der Folge ſchöne und reifere Früchte verſprechen. In Chemnitz hat dieſe Oper ausgezeichneten Beifall erhalten."

Dieſe Kritik ließ allerdings die übertriebenen Hoffnungen, welche der Vater an den Erfolg der Oper geknüpft haben mochte, als vollſtändig geſcheitert erſcheinen und das brachte dieſen ſo in Zorn, daß er den Sohn zu einer ebenſo ungerechtfertigten, wie taktloſen Entgegnung veranlaßte, durch welche ſich Stadtmuſikus Siegert und der Cantor Fiſcher verletzt fühlten ſo daß jener in einer, noch mäßig gehaltenen: „Abgenöthigten Rechtfertigung" und dieſer mit einer ſehr derben: „Abgeforderten Erklärung" antworteten. Die Weber's nahmen dieſe ebenfalls nicht ruhig hin; Nr. 7 der „Allgemeinen Freiberger Nachrichten" brachte vielmehr auch hierauf wieder zwei, von Carl Maria unterzeichnete Abfertigungen, die wieder von dem Stadtmuſikus Siegert ziemlich derb beantwortet wurden, worauf dann

nur noch eine kurze Erklärung von Carl Maria erfolgte. Für diesen hatte der ganze Handel nur den einen Erfolg, daß ihm der Aufenthalt in Freiberg dadurch sehr verleidet wurde. Er verließ bald darauf mit seinem Vater die Stadt und unternahm eine Kunstreise, die in Salzburg, wo sie 1801 eintrafen, ihr Ende erreichte.

Hier fand Carl Maria wieder bei seinem alten Lehrer Michael Haydn die freundlichste Aufnahme, unter dessen Anleitung er die zweiaktige komische Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" arbeitete, deren Text nach dem bekannten Cramerschen Roman verfaßt war.

Der Wunsch, das Werk auf die Bühne zu bringen namentlich wol führte Vater und Sohn nach Augsburg, wo Edmund von Weber als Musikdirektor wirkte. Die Oper scheint denn auch hier im März 1803 aufgeführt worden zu sein, doch ohne irgend welchen nennenswerthen Erfolg.

In Salzburg noch (1801) componirte Carl Maria bereits ein Werk von dauerndem Werth, jene: „Six petites pièces à quatre mains" (Op. 3.), die noch allbeliebt sind. Ein Besuch in Eutin machte ihn mit dem, damals daselbst als Rektor wirkenden Dichter Joh. Heinr. Voß bekannt, zu dessen anmuthigen Liedern er so reizende Melodien erfand. In demselben Jahre (1802) componirte Carl Maria überhaupt sein erstes Lied (in Hamburg): Die Kerze von Matthisson.

In Augsburg verweilten die Weber's nur so lange, als es die Aufführung der Oper nöthig machte; bereits im Juni 1803 waren sie in Wien und hier gewann die Entwickelung des jungen Carl Maria eine ganz neue und eigenthümliche Richtung.

Der Vater hatte gewiß zunächst darauf gerechnet, Joseph Haydn zum Lehrer des Sohnes zu gewinnen; doch kam es nicht dazu; er fand aber in Abt Vogler den Mann, der ganz nach

ſeinem Herzen ſein mußte; dieſer war eine, ihm durchaus verwandte Natur.

Georg Joſeph Vogler iſt am 15. Juni 1749 in Würzburg geboren, widmete ſich dem geiſtlichen Stande, trieb aber früh ſo eifrig und ernſtlich Muſik, daß er als ausübender Künſtler wie als Theoretiker ſeiner Zeit nicht ungewöhnliches Aufſehen erregte. Er war auch als Kapellmeiſter thätig, zuerſt in Mannheim und dann in München; ſpäter wurde er Hofkapellmeiſter des Königs von Schweden und 1807 übernahm er die Leitung des Hoforcheſters in Darmſtadt und hier ſtarb er am 6. Mai 1814. Auch als Componiſt entwickelte er einen großen Fleiß; er ſchrieb eine Reihe von Opern und andere Werke, die indeß nur vorübergehenden Erfolg hatten. Mehr Aufſehen erregte er als Theoretiker und als Lehrer; ſeine theoretiſchen Schriften hatten einſt bedeutenden Kredit, ebenſo wie die von ihm errichteten Tonſchulen in Mannheim, Stockholm und Darmſtadt.

Doch war ſeine Thätigkeit im Grunde mehr geräuſchvoll, als wirklich erſprießlich für die geſammte Kunſtentwickelung. Als Orgelſpieler genoß er einen weit verbreiteten Ruf, aber er hatte auch dieſen mehr ſeinen, ſtark nach Charlatanerie neigenden Programmen, als ſeiner eigentlichen Kunſtfertigkeit zu danken. Für ſeine Orgelconcerte entwarf er ausführliche Programme nach denen er auf der Orgel: „Den Tod des Herzog Leopold“ — „Den Einſturz der Mauern von Jericho“ — „Das jüngſte Gericht“ — „Eine Seeſchlacht“ und dergl. zu ſchildern unternahm. Weder das neue Tonſyſtem, das er gefunden zu haben vorgab, noch ſeine Compoſitionen haben ihn überdauert, dieſe konnten nicht einmal hiſtoriſche Bedeutung gewinnen.

Vogler war 1803 nach Wien gekommen und hatte bereits, als die Weber's dort anlangten, einen bedeutenden Kreis von Verehrern gewonnen und es war nicht ganz leicht dem, über die

Gebühr gefeierten Manne, näher zu kommen. Johann Baptist Gänsbacher, ein junger Officier, der die militärische Laufbahn verlassen hatte, um sich ganz der Musik zu widmen, und bereits außer bei Albrechtsberger auch bei Vogler Unterricht hatte, vermittelte die Bekanntschaft und bald gehörte Carl Maria zu den Lieblingsschülern Vogler's.

Ueber den Gang dieser Studien bei Vogler erzählt Weber in der oft erwähnten Selbstbiographie:

„Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete mich beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte."

Es ist erklärlich, daß auf Weber's Individualität, besonders nach seinem bisherigen eigenthümlichen Bildungs- und Lebensgange, Voglers Persönlichkeit und Wirksamkeit bezaubernd wirken mußte, wie auf die Wiener jener Zeit überhaupt. Die Oper „Samori", die Vogler ebenso im Auftrage componirt hatte, wie Beethoven seine Oper „Fidelio", wurde am 18. Mai 1804 mit bedeutendem Erfolge aufgeführt, während Beethovens Fidelio im folgenden Jahre mit einem Erfolge in Scene ging, der einem „Fiasco" ähnlicher war. Keiner der bisherigen Lehrer des jungen Weber war so bedacht darauf gewesen, diesen auf das direct hinzuführen, was „Effect" macht, wie Vogler. — Heuschkel und Kalcher gehörten, wie Michael Haydn noch jener Schule an, welche die Wirkung der Musik mehr in der formellen Gestaltung des Materials als in diesem selber sah. Die Versuche Vogler's, bestimmte Vorgänge darzustellen, Programme zu illustriren, verrückten diesen Standpunkt ganz naturgemäß. Die Dar-

ſtellung eines tiefinnerlichen Inhaltes, wie ſie bisher von den Meiſtern geübt werde, führte zu jener überreichen Fülle von Formen, mit denen bekannt zu machen die Unterweiſung bisher bemüht geweſen war. Die andern Ziele welche Vogler verfolgte, ließen das Weſen des Klanges ſchon mehr in den Vordergrund treten und veranlaßten bereits eine Vernachläſſigung der Formen, die freilich jetzt noch weniger fühlbar wurde. Von wie durchgreifendem Einfluß dieſe Richtung auf die Entwickelung unſeres jungen Genius wurde, wird ſchon an den nächſten Schöpfungen derſelben nachgewieſen werden können.

Früher als Carl Maria von Weber es wünſchte, wurde das Verhältniß zu Vogler gelöſt. In Breslau war um die Mitte des Jahres 1804 der Kapellmeiſterpoſten am Theater erledigt worden. Der damalige Leiter des Theaters, Profeſſor Rhode, hatte ſich an Vogler mit der Bitte gewandt, ihm einen jungen Muſiker für die Stelle zu empfehlen und dieſer brachte Weber und Gänsbacher in Vorſchlag; der Letztere lehnte ab, was auch Weber gern gethan hätte, da das Leben in Wien für ihn ebenſoviel Reiz gewonnen hatte, als die Unterweiſung Voglers. Allein ſeine immer bedenklicher ſich geſtaltende pekuniäre Lage, wie der Rath Voglers, dem es ſehr zweckmäßig erſchien, daß Carl Maria in eine praktiſche Thätigkeit gelangte, veranlaßten ihn, die Kapellmeiſterſtelle am Breslauer Theater anzunehmen.

Zweites Kapitel.

Die erſten Jahre der praktiſchen Thätigkeit.

Unter einigermaßen günſtigern Verhältniſſen würde der jugendliche Kapellmeiſter gewiß bereits Ungewöhnliches geleiſtet haben. Er brachte den regſten Eifer mit und ſein bisheriger Lebens- und Bildungsgang hatte ihn mit den Theaterverhältniſſen hinreichend vertraut gemacht, um ihn bald auch in dieſer Breslauer Stellung heimiſch zu machen. Doch hemmten die äußern Verhältniſſe vielfach ſeine Thätigkeit und veranlaßten ihn früher aus derſelben zu ſcheiden, als urſprünglich beabſichtigt war.

Eine gefährliche Oppoſition ſchuf er ſich gleich anfangs dadurch, daß er das Orcheſter in anderer Weiſe gruppirte, als das bisher geſchehen war; während früher die Blasinſtrumente vorn am Orcheſter ſaßen und dahinter die Streichinſtrumente, ebenſo wie jene in geſchloſſenen Reihen, ſtellte Weber rechts die erſten Violinen, mit Oboen und Hörnern und je einem Violoncello und einem Contrabaß und links die zweiten Geigen mit Klarinetten und Fagotten, daneben die Bratſchen, dahinter die Trompeten und Pauken. Sowol die Orcheſtermitglieder wie das Publikum

nahmen Anſtoß an dieſer Anordnung und da Weber trotzdem an ihr feſthielt, ſo ſah er ſich bald einer Oppoſition gegenüber, die ſeine Thätigkeit zu hemmen verſuchte, wo es eben ging.

Mit der Direktion brachte ihn der Eifer, mit welchem er bemüht war das Inſtitut zu verbeſſern, auch nur zu bald in ernſte Differenzen. Durch Aufbeſſerung der Gehälter der Orcheſter-Mitglieder und durch neue Engagements ſuchte er einen Organismus zu ſchaffen, der bereitwilliger ſeinen Intentionen zu folgen im Stande war und mit dem er auch die hervorragendſten dramatiſchen Kunſtwerke in entſprechender Weiſe auszuführen vermochte. Dieſen namentlich widmete er ſeine regſte Thätigkeit und er brachte ſie in ausgezeichneten Darſtellungen zur Aufführung. Allein er vermochte nicht damit den Dank der Direktion ſich zu gewinnen. Sie fand beim Rechnungsabſchluß des Jahres 1805 den pekuniären Erfolg nicht den mehr aufgewandten Opfern entſprechend, und forderte entſchieden Herabminderung des Etats durch Verminderung des Opernperſonals, dem ſich Weber ſelbſtverſtändlich widerſetzte. Ein unglückſeliger Zufall, der faſt ſeinen Tod herbeigeführt hätte, warf ihn aufs Krankenlager und dieſe Zeit benutzte man zur Reduction des Opernperſonals. Weber war darüber natürlich erbittert und als man auch noch den trefflichen Violiniſten Dozer im Frühjahr 1806 aus der Kapelle entließ, reichte er ſeine Entlaſſung ein, die man ihm ſofort gewährte. Das aber brachte ihn bald wieder in die höchſte Bedrängniß; er ſah ſich jetzt darauf allein angewieſen, Muſikunterricht zu ertheilen und ſeine Freunde bemühten ſich auch redlich, ihm Schüler zuzuweiſen, allein ſeine pekuniären Verhältniſſe waren bereits ſo zerrüttet, daß ihnen damit nicht aufzuhelfen war. Er hatte bisher 600 Thaler Gehalt bezogen, der nicht entfernt hinreichte, die Ausgaben des jungen, leichtlebigen, genialen Kapellmeiſters und ſeines Vaters, der mit ihm nach Breslau gezogen war und

fortwährend noch koſtſpielige Verſuche, den Kupferdruck zu verbeſſern, anſtellte, zu decken, und ſo ſahen ſich denn beide bald von einer Schuldenlaſt bedrückt, welche ihnen den Aufenthalt in Breslau allmählich zur Unmöglichkeit machten.

Zu den Freunden, welche Carl Maria in Breslau gefunden hatte, gehörte vor Allen Friedrich Wilhelm Berner (geboren am 16. Mai 1780), ein ausgezeichneter Muſiker, namentlich auch bedeutender Klavier- und Orgelſpieler, der in ſpätern Jahren als Muſikdirector an der Univerſität und am Schullehrerſeminar, wie als Oberorganiſt der St. Eliſabeth-Kirche in Breslau eine ausgebreitete Wirkſamkeit entwickelte. Er trat bald zu Weber in ein inniges Freundſchaftsverhältniß und rettete dieſen einſt vom gewiſſen Tode. Wie die Freunde gern ihre Vergnügungen gemeinſam genoſſen, ſo machten ſie einander auch gern mit ihren Arbeiten bekannt. Weber hatte die, von dem Profeſſor Rhode gedichtete Oper „Rübezahl“ zu componiren übernommen und forderte eines Tages Berner beim Mittagsmahl, das ſie häufig gemeinſchaftlich einnahmen, auf, ihn Abends zu beſuchen, da er die Ouvertüre zum „Rübezahl“, die er beendet hatte, ihm vorſpielen wolle. Berner konnte erſt mit einbrechender Nacht den Freund beſuchen und fand dieſen faſt leblos auf der Erde neben dem Sopha liegen. Die ſofort angeſtellten Wiederbelebungsverſuche brachten ihn wieder zu ſich, und dabei ergab ſich, daß er, um ſich etwas zu erwärmen, einen Schluck Wein hatte nehmen wollen, er hatte aber eine Flaſche mit Salpeterſäure ergriffen, welche der Vater zu ſeinen Arbeiten brauchte, und die unter die Weinflaſchen gerathen war. Aerztliche Hülfe ſtellte nach mehrwöchentlicher Kur Weber wieder her, aber ſeine Stimme hatte doch ganz bedeutend dabei gelitten und erlangte nie wieder die frühere Fülle.

Außer Berner lebte damals auch noch ein anderer bedeu-

tender Klavierſpieler Joſeph Wilhelm Klingohr, in Breslau[1]), der ſich gleichfalls den Freunden anſchloß. Wie fördernd ein ſolcher Verkehr gleichſtrebender Künſtler iſt, bedarf keines Beweiſes und daß er auf Weber nicht ohne Einfluß blieb, hat dieſer wiederholt anerkannt.

Auch anderweitige Beziehungen mit geiſtvollen Männern, wie Rhode, hatte Weber in Breslau anknüpfen können, und dieſe machten ihm den Aufenthalt lieb und werth, allein er konnte ſich hier nicht länger mehr halten, und ſo entſchloß er ſich, eine Kunſtreiſe zu unternehmen. In einem der adeligen Häuſer Breslau's, in dem er Unterricht ertheilte, hatte er ein Fräulein von Belonde kennen gelernt, eine Hofdame der Herzogin Louiſe von Würtemberg, der Gemahlin des preußiſchen Generals Prinz Eugen Friedrich von Würtemberg, der in Karlsruhe in Oberſchleſien reſidirte. Auf deren Veranlaſſung wandte ſich Weber an den Herzog mit der Bitte: um den Titel irgend einer höhern muſikaliſchen Funktion, weil er glaubte, ein ſolcher würde ihm bei ſeiner projectirten Kunſtreiſe von großem Nutzen ſein, und der kunſtſinnige Herzog ernannte ihn zum „Muſik-Intendant“ und als die immer drohender ſich geſtaltenden Kriegsereigniſſe eine Kunſtreiſe unmöglich machten, da luden der Herzog und ſeine Gattin den jungen Künſtler ein nach der bei Brieg gelegenen Herrſchaft Karlsruhe zu kommen und dort beſſere Zeiten zu erharren. Hier hatte der Herzog 1794 ein großes Schloßtheater erbaut und das bereits vorhandene treffliche Orcheſter war durch ihn bedeutend verſtärkt und verbeſſert worden, ſo daß die Meiſterwerke hier in ganz ausgezeichneter Aufführung gegeben werden konnten. Für Weber war

1) Er iſt am 11. Septbr. 1783 zu Tropplowitz bei Leobſchütz in Schleſien geboren und ſtarb am 16. Januar 1814 als Kapellmeiſter des Fürſten zu Anhalt-Pleß.

daher der Aufenthalt in Karlsruhe von unschätzbarstem Werth. Er lebte hier ohne jegliche amtliche Verpflichtung nur seiner künstlerischen Thätigkeit und da der Herzog auch für den Unterhalt des Vaters und der alten Tante zu sorgen übernahm, so konnte sich Karl Maria zum ersten Mal ungestört seinem Schaffensdrang hingeben. Dabei genoß er den großen Vortheil, daß er alles, was er schuf, auch sofort zur Ausführung bringen lassen konnte. Dem entsprechend componirte er zunächst vorwiegend Instrumentalwerke: zwei Sinfonien (die erste als Op. 19 gedruckt) und ein Concert für Horn und Variationen.

Leider sollte dieser glückliche Zustand nicht lange andauern; im September 1806 mußte der Herzog zur Armee abreisen und die Kriegsereignisse veranlaßten, daß im Februar 1807 Oper und Kapelle in Karlsruhe aufgelöst wurde. Carl Maria war wieder in die traurigste Lage versetzt worden, aber wieder sorgte der Herzog für ihn; er wandte sich an seine Brüder, den König Friedrich von Würtemberg und die Herzöge Ludwig und Wilhelm, und da der Privatsecretär des Herzogs Ludwig Proviantmeister der Armee geworden war, so erbot sich der Herzog den jungen, ihm so warm empfohlenen Carl Maria von Weber zu seinem Privatsecretär zu machen.

Am 23. Februar bereits verließ Weber Karlsruhe und brachte zunächst noch 10 Tage in Breslau zu, mit den Freunden im lustigsten Verkehr, doch soll er die Stadt dann ziemlich schnell verlassen haben müssen, um nicht in unangenehme Begegnung mit einigen hartherzigen seiner zahlreichen Gläubiger zu gerathen.

Trotz den Kriegsunruhen machte er in den Städten, durch die ihn sein Weg führte wiederholt Versuche zu concertiren, was ihm auch in Ansbach, Nürnberg, Bayreuth und Erlangen gelang. Am 17. Juli traf er in Stuttgart ein, um die Stellung bei dem Herzog anzutreten, die ihm so wenig

Befriedigung gewähren und ſogar die Ehre ſeines Namens trüben ſollte.

Die Verhältniſſe ſeines jetzigen Herrn, des Herzog Ludwig, waren nicht weniger zerrüttet, als ſeine eignen. Des Herzogs Hofſtaat und ſeine noblen Paſſionen verſchlangen alljährlich Summen, die ſeine Einnahmen weit überſtiegen. Der hohe Herr befand ſich daher, wie ſein junger Secretär meiſt immer in Geldnoth und es gehörte mit zu des letztern Obliegenheiten, mit den Gläubigern zu verhandeln, Stundung oder neue Darlehen zu gewinnen. War dann der Credit des Herzogs vollſtändig erſchöpft, ſo galt es, die Hülfe des königlichen Bruders anzurufen, und dies war für Weber die ſchwierigſte Aufgabe. König Friedrich war bekanntlich einer der ſchlimmſten Despoten, die je in deutſchen Landen herrſchten und überall ſeiner ſchonungsloſen Willkür und der Härte wegen, mit der er das Land bedrückte, in allen Schichten der Bevölkerung eben ſo gehaßt wie gefürchtet. Von ihm mußte oft der Privatſecretär Weber die ſchimpflichſten Schmähreden anhören, wenn er im Auftrage und im Intereſſe ſeines Herrn Audienz beim König erhielt um deſſen Beiſtand für den herzoglichen Bruder zu erbitten. Nur eine, im Grunde leichtlebige Künſtlernatur, konnte in einer ſolchen Stellung länger aushalten. Freilich wußte der junge Künſtler ſich anderweitig zu entſchädigen; er ſuchte und nahm, was ihm an Freuden ſonſt geboten wurde, mit dem glücklichen Leichtſinn der Jugend ohne groß zu wählen, hin.

Zunächſt nutzte er die, in Stuttgart ihm durch den Umgang bedeutender Männer, wie die Redakteure des „Morgenblattes“ Haug und Reinbeck, des Prof. J. C. Schwab, des Bildhauers Dannecker u. A., wie die durch die Königl. Bibliothek gebotene Gelegenheit, ſeine allgemeine Bildung zu vervollſtändigen, genügend aus, was er bald namentlich in ſeiner äſthetiſchen und kritiſchen Thätigkeit ſo ernſtlich bethätigte.

Die Bekanntſchaft mit dem Dichter Franz Karl Hiemer ſollte für ihn inſofern bedeutungsvoll werden, als dieſer ihm den Text zur Oper „Sylvana“ aus dem Steinsbergſchen „Das Waldmädchen“ umgeſtaltete.

Für ſeine muſikaliſche Entwickelung wurde Franz Danzi, der kurz vor Weber als Kapellmeiſter nach Stuttgart gekommen war, hochbedeutungsvoll. An dieſen, den allſeitig durchbildeten, empfindungs- und phantaſievollen Muſiker mit reichen Erfahrungen, ſchloß ſich Weber bald eng an, und unter ſeinem Einfluß namentlich ſcheint jener unverſiegliche Quell entſprungen zu ſein, aus dem der Meiſter bald ſo wunderbare Melodien ſchöpfen ſollte.

Da Danzi auch an den luſtigen Streichen der Freunde Antheil nahm, ſo bildete ſich bald das herzlichſte Verhältniß, wovon mancher luſtige Brief und mancher Canon Webers Zeugniß geben. — Auch die ſchwerſten Sorgen und die ernſtern Studien, die er hier unternahm, hatten den jungen Secretär nicht zum Miſantropen gemacht; er ſuchte und fand auch hier eine Menge gleichgeſtimmter Seelen, die mit ihm die luſtigen Tage von Wien und Breslau erneuerten; freilich auch mit demſelben nachtheiligen Erfolge für ſeine äußern Verhältniſſe, die von Tag zu Tag mißlicher wurden und endlich zu einem wenig erquicklichen Ausgang führen mußten. Dieſer wurde wol hauptſächlich dadurch beſchleunigt, daß im April 1809 der Vater Webers nach Stuttgart kam und ſich bei dem Sohne einquartirte. Die neuen Verlegenheiten, welche dieſem daraus erwuchſen, waren aber nicht das Schlimmſte daran; der unerhörte Leichtſinn des alten Mannes brachte den Sohn in die peinlichſte Lage, aus der er nur mit genauer Noth gebracht wurde. Der Vater hatte einen Theil der Summe, die Carl Maria im Auftrage des Herzogs an den Geſchäftsführer der herzoglichen Familiengüter abſenden ſollte, für ſich verbraucht. Noch ehe Carl Maria von Weber die

fehlenden 1000 Gulden herbeigeſchafft hatte, war dies dem Herzog bekannt worden und er forderte Aufſchluß, den Weber ſofort ertheilte, indem er augenblicklichen Erſatz verſprach, ſodaß der Herzog ſich dabei beruhigte.

Weber wollte die Summe von dem Wirth Höner in Schwieberdingen entleihen, war aber anfangs abſchläglich beſchieden worden, erſt durch die Vermittlung ſeines frühern Dieners Huber gab Höner das Darlehn; Weber wußte aber nicht, daß Huber dem Gläubiger die Zuſicherung gemacht hatte, ſein Sohn ſolle dadurch vom Militair frei gemacht werden, daß ihm der Geheim-Secretär von Weber eine, wenn auch nur nominelle Anſtellung bei Hofe verſchaffte. Weber konnte aber den Rückzahlungstermin nicht einhalten und im Januar 1810 wurde Höners Sohn auch zum Militair eingezogen; dieſer wandte ſich beſchwerdeführend an die zuſtändige Behörde und ſo gelangte die Angelegenheit zur Kenntniß des Königs, der ſofort die ſtrengſte Unterſuchung anordnete. Er wußte, daß in dieſer Weiſe ſich viel begüterte junge Männer der Militairpflicht entzogen und dem jungen Privat-Secretär des Herzogs Ludwig war er längſt grimmig Feind, ſo daß er begierig die Gelegenheit ergriff, ihn womöglich auf immer zu beſeitigen. Zu jener Zeit ſollten die Proben zu „Sylvana" beginnen und Weber war eben (am 9. Febr. 1810) im Orcheſter um mit Danzi noch dies und jenes zu beſprechen, als im Zwiſchenakt zwei Gensd'armen erſchienen und ihn im Namen des Königs verhafteten.

Die ſtrengen Verhöre, die er im Cabinet des Königs zu beſtehen hatte, ſtellten ſeine Unſchuld an den Tag und ſo wurde er aus der Criminalhaft entlaſſen, aber ſeiner Schulden halber in Schuldhaft genommen. Da aber ſeine Gläubiger, wahrſcheinlich auf Veranlaſſung des Königs, der die Webers nicht länger mehr in ſeinem Lande dulden wollte, in ſeine Entlaſſung willigten,

ſo wurden Vater und Sohn am 26. Februar 1810 nach ihrer Wohnung gebracht, wo ſie ihre Sachen zuſammenpacken mußten, um dann durch den Polizei-Commiſſar Götz über die Grenze geſchafft zu werden; dabei wurde ihnen der Beſchluß mitgetheilt, daß ſie aus Würtemberg für ewige Zeit ausgewieſen ſeien und den Boden deſſelben niemals wieder betreten dürften.

An künſtleriſchen Schöpfungen aus dieſer Zeit ſind außer der erwähnten Oper „Sylvana“ — „Der erſte Ton“ für Declamation mit Chor und Orcheſter (Op. 14) eine Reihe Lieder und jene Clavierſtücke, die er wahrſcheinlich für den Unterricht und die Hausmuſik des Herzogs ſchrieb: „Six petites pièces à 4 mains (Op. 10), Große Polonaiſe für Pianoforte in Es, Op. 21, Momento capriccioso für Pianoforte, Op. 12, ferner 9 Variations sur un air norvégien, Op. 22 u. m. A. zu erwähnen.

So war der künſtleriſche Gewinn dieſer Jahre kein großer für Weber geweſen, und ſeine geſellſchaftliche Lage und Stellung war ſogar ſchwer durch ſie geſchädigt worden; aber jetzt erhob ſich ſein Genius mit gewaltiger Kraft und führte ſeinen Träger aus dem Schiffbruch, den dieſer erlitten hatte, bald in mehr geregelte und geordnete Bahnen und zu kunſthiſtoriſch bedeutender Thätigkeit.

Drittes Kapitel.

Die Werke dieſer Zeit.

Schon dieſe früheſten Jugendwerke des Meiſters laſſen den veränderten Standpunkt erkennen, von welchem aus er ſpäter helfen ſollte, der geſammten Kunſtentwickelung eine abweichende Richtung zu geben. Bisher war das Hauptbeſtreben derſelben dahin gegangen, einen tiefinnerlichen Gemüthsinhalt in vollendeten Formen darzuſtellen und es mußte daher zunächſt Aufgabe des Künſtlers ſein, ſich dieſe Fähigkeit der Formgebung und Formgeſtaltung anzueignen. Wir ſehen deshalb Jahrhunderte hindurch eine Reihe der beſten Meiſter bemüht, das ganze muſikaliſche Darſtellungsmaterial zu einer Fülle von mehr oder weniger kunſtvoll in einander gefügten Formen zu verarbeiten, in denen ſie ihre Erkenntniß von Gott und Welt und deren Einwirkung auf ihr Gemüth offenbarten. Die Meiſter der nachfolgenden Jahrhunderte ſuchten ſich dieſe dann zu eigen zu machen, um ſie ihrer eigenen Individualität entſprechend neu oder umzugeſtalten. In dieſer Weiſe ſehen wir noch Bach, Händel und Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven thätig. Händel und Gluck hatten die größere und für die Produktion ergiebigere Hälfte ihres Lebens nur im engſten Anſchluß an die Formen ihrer Zeit geſchaffen ehe ſie an Erfüllung ihrer eigenſten Miſſionen gingen.

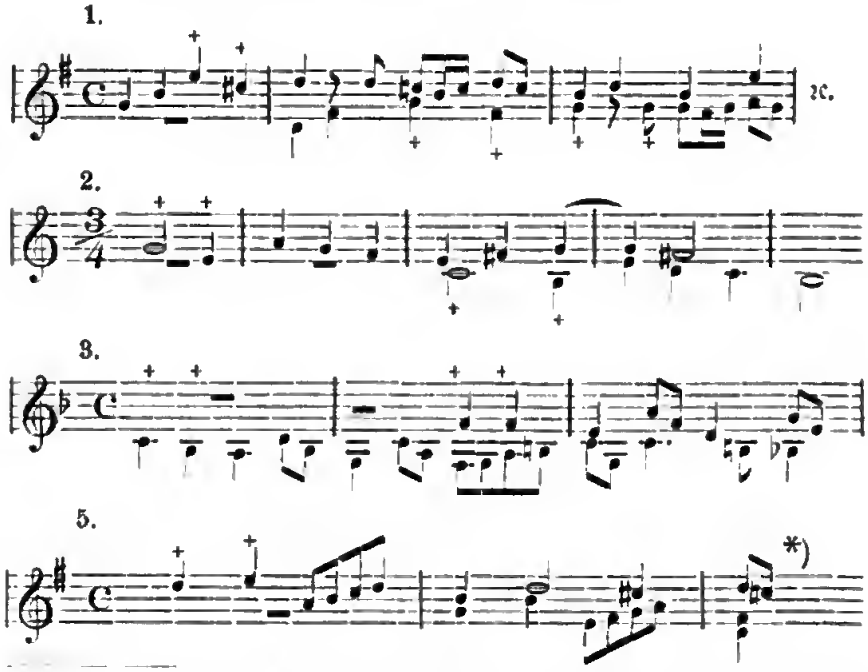
Joh. Seb. Bach erfaßte die ſeine viel früher und dieſe war keine geringere, als die künſtlichſten Formen des ſtrengen Contrapunkts zur größten Vollendung zu bringen, um durch ſie den höchſten und heiligſten Ideen entſprechende künſtleriſche Darſtellung zu geben.

Auch Joſeph Haydn erfand im Grunde keine neuen Formen, er organiſirte vielmehr die, in der Praxis bereits geübten Inſtrumentalformen, indem er an Stelle ihrer mehr willkürlichen Anordnung die größte Geſetzmäßigkeit ſetzte, ſodaß ſie nun für die kommenden Meiſter Mozart und Beethoven zu Trägern ihrer wunderbarſten Ideen werden konnten. Mit Weber wird dies Verhältniß ſchon bedeutſam geändert. Wie Mozart hatte auch er einen Vater, der früh die ungewöhnliche Begabung des Sohnes anerkannt wiſſen wollte. Allein Mozarts Vater war ein, in jener trefflichen Schule erzogener Meiſter ſeiner Kunſt, dem die Beherrſchung der Kunſtformen erſte Aufgabe war, und in dieſem Sinne unterwies er den Sohn. Carl Maria von Webers Vater war ein begeiſterter Kunſtdilettant, der alles nach dem äußern Erfolge beurtheilte und den Sohn zunächſt in dieſem Sinne leitete und beeinflußte. Nicht nach höchſter Kunſtgeſtaltung, von welcher der Vater wol ſelbſt keine klare Darſtellung haben konnte, ſondern nach eindringlichſter Wirkung, war ſein Streben gerichtet; daher hauptſächlich entzog er den Knaben der Unterweiſung Michael Haydn's und führte ihn nach München zu Grätz und Walliſer und ſpäter zu Abt Vogler; namentlich der letztere verfolgte in der Hauptſache das gleiche Streben. Daß aber auch der Knabe dadurch früh beeinflußt war, das bezeugen die 6 Fughetten, die er noch unter Michael Haydns Leitung componirte.

Die Fuge iſt bekanntlich eine der kunſtvollen Muſikformen, welche durch die, nach beſtimmten Geſetzen erfolgende Verarbeitung

eines Thema's entsteht. Sie unterscheidet sich von der verwandten Form des Canons dadurch, daß, während bei diesem die Nachahmung nur nach melodischem Prinzip erfolgt, sie bei der Fuge mehr harmonisch bedingt ist, indem die erste Wiederholung des Themas durch eine andere Stimme in der Quint erfolgt, sodaß in der Aufeinanderfolge von Tonika (Führer) und Dominant, (Gefährte) das Grundprinzip aller Musikgestaltung dargestellt wird.

Die tiefere Bedeutung der Form konnte natürlich dem Knaben nicht erschlossen sein; er begnügt sich mit einer einfachen Durchführung, aber diese zeigt, daß er das Wesen der Form vollständig erfaßt hatte; er verändert die Antwort wo es nothwendig wird, so daß eben Führer und Gefährte sich gegenseitig harmonisch ergänzen, die Dominantbewegung darstellen:



*) Die Leipz. Allg. Musikzeitung Jahrgang I Nr. 2 p. 32 bringt nachstehende Besprechung dieser Fughetten: „Daß ein junger Künst-

Die Erfindung der Themen iſt zwar noch nicht durch irgend welchen hervorſtechendern individuellen Zug beeinflußt, aber ſie iſt doch auch nicht durchaus nur ſchulmäßig; die Themen ſind nicht nur zuſammengeſtellt behufs ihrer Verarbeitung wie in den meiſten ähnlichen Fällen, ſondern ſie haben melodiſchen Gehalt, der ihnen höheres Intereſſe verleiht. Ihre mehr liedmäßige Conſtruction, durch welche auch die weitere Verarbeitung bedingt wird, läßt erkennen, daß der junge Componiſt nicht auf dieſem Gebiete der künſtlichen Formen, ſondern auf andern ſeine Haupterfolge erreichen ſollte.

Das beweiſen noch mehr ſelbſtverſtändlich die „VI Variationen fürs Klavier oder Pianoforte. Dem Herrn Joh. Nep. Kalcher, berühmten Klavier-Meiſter und Compoſiteur in München, dem unvergeßlich verehrungswürdigſten Freunde achtungsvoll gewidmet und componirt."

Das Thema der Variationen trägt zwar nicht eine eigentlich beſtimmter ausgeprägte Phyſiognomie, aber es iſt nicht ohne jenen melodiſchen Reiz, mit welchem der Meiſter ſpäter ſo unwiderſtehlich wirkte. Dem Ganzen liegt der denkbar einfachſte harmoniſche Apparat: Tonika, Dominant und (ſehr ſparſam eingeführt) Unterdominant zu Grunde und auch keine der Variationen, ſelbſt nicht die, welche das Thema in Moll bringt (Nr. 3) erweitert ihn, die Variationen erwachſen nur dadurch, daß das harmoniſch dargeſtellte Thema mit Figurenwerk umſpielt wird, wie in der erſten, zweiten und vierten, oder ſich ganz in ſolches auflöſt, wie in der fünften. Bezeichnend iſt es,

ler wie der Verfaſſer im 11. Jahre Fughetten componirt, und ſo brave Fughetten, iſt gewiß eine ausgezeichnete und ungemein vielverſpechende Seltenheit. Der junge Componiſt iſt einige Zeit Schüler des berühmten Michael Haydn geweſen und macht ſeinem großen Lehrer Ehre. Sie ſind ſämmtlich 4ſtimmig, die Themas anſtändig, die Antworten richtig. Nr. 3 und 4 haben ein Thema."

daß hier der jugendliche Componiſt bereits auf virtuoſe Ausnutzung der Claviertechnik bedacht iſt.

Die als Op. 4 gedruckten 12 Walzer ſind etwas mannichfaltiger und pikanter und zeigen ſchon manchen feinen Zug in Verwendung der einfachſten harmoniſchen Mittel, welcher als individuell bezeichnet werden muß. Das gilt noch vielmehr von den, als Op. 3 gedruckten: „Six petites Pièces faciles pour le Piano-Forte à quatre mains“. Auch ſie wirken immer noch vorwiegend durch ihren melodiſchen Reiz, aber die Melodien ſind doch nicht mehr ſo kurzathmig und ſo dürftig in ihrer Conſtruction wie die früheren, und ſie baſiren auf einem, zwar noch nicht reichen, doch aber breiter dargelegten harmoniſchen Untergrunde. Weber bezeichnet das erſte Stück mit „Sonatine“ doch wenig zutreffend; es hat die, durch Wiederholung des Vorderſatzes ſich ergebende dreitheilige Arienform, über die im Grunde auch der Meiſter in ſeinen ſpätern Inſtrumentalwerken nicht hinaus kommen ſollte. Das urſprünglich Geſtaltende der Sonatenform blieb ihm überhaupt faſt ganz verſchloſſen, weshalb er auch auf dieſem Gebiet nichts, ſeinen andern monumentalen Werken Entſprechendes ſchaffen ſollte. Der, jener Zeit beliebte, pomphafte Schluß dieſes Stücks verliert ganz und gar den Character der Sonate; er wird bereits zum Couliſſeneffekt.

Mit dieſen Stücken hatte aber Weber jene inſtrumentale Polyphonie gewonnen, die zur Beſeelung des Inſtrumentalklanges nothwendig iſt. In den vorerwähnten Werken werden die Harmonien meiſt noch accordiſch eingeführt und nur von einer oder der andern Stimme mit Figurenwerk umſpielt; von jetzt an bemüht ſich der jugendliche Künſtler das ganze harmoniſche Material in lebendigern Stimmen darzuſtellen, oder es in Figurenwerk aufzulöſen. Das tritt beſonders in dem Andante mit Variationen hervor (Nr. 4). Die urſprüngliche Weiſe der ein-

ſachſten Figurirung iſt auch hier noch beibehalten; aber daneben wird zugleich die harmoniſche Grundlage in beſonderer, mehr polyphoner Führung dargeſtellt. Das iſt es namentlich, was dieſen vierhändigen Stücken die längere Lebensdauer, vielen ſpätern des Meiſters gegenüber verſchafft hat. Die erſten beiden Theile des Marſches (Nr. 5) benutzte Weber mehr als zwanzig Jahre ſpäter zu einer neuen Compoſition. Während ſeiner Anweſenheit in London 1826 lud ihn die Royal Society of Musicians zu ihrem, am 13. Mai ſtattfindenden Stiftungsfeſt ein. Dabei wurde gewöhnlich einer der Märſche für Blasinſtrumente, die Meiſter erſten Ranges, wie Haydn, Winter, Spohr u. A. für die Geſellſchaft componirt hatten, aufgeführt. Auch Weber ſchrieb einen ſolchen für die Geſellſchaft und benutzte dazu die erſten beiden Theile des Marſches aus Op. 3, nur das Trio componirte er neu. Auch eine Bearbeitung für großes Orcheſter mit Chor iſt vorhanden, bei der indeß noch zweifelhaft iſt, ob ſie von Weber ſelber herrührt.

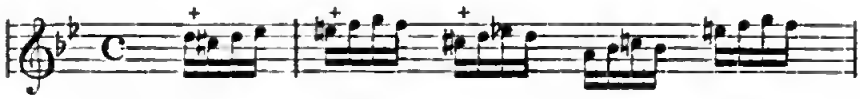
Die nächſten Klavierwerke bleiben wieder mehr im Material haften. In den „Sechs Eccoſſaiſen für Pianoforte", die er 1802 ſchrieb und „dem ſchönen Geſchlecht in Hamburg" dedicirte, begegnen wir ſogar choriſchen Effecten. Die beiden Hefte Variationen über Themata aus Opern von Vogler: „Huit Variations pour le Piano Forte sur l'Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler" (Op. 5 [der Kaiſerin Maria Thereſia gewidmet] 1804 comp.) und: Six Variations pour le Piano Forte avec accompagnement d'un Violon et Violoncello ad libitum sur l'Air de Naga: „Woher mag dies wohl kommen?" (Vogler gewidmet) bezeichnen inſofern einen Fortſchritt, als ſie das Thema nicht nur wie bisher techniſch, ſondern auch ſeinem Inhalt nach variiren. Die erſte Variation in Op. 5 löſt ſchon die Melodie in Figuren-

werk auf, und bringt auch eine andere Darstellung der Harmonik: in der zweiten erhält die Melodie eine andere harmonische Bedeutung; in der dritten eine neue rhythmische (anstatt im $^2/_4$ Takt wie bisher, ist sie hier im $^6/_8$ Takt dargestellt); die vierte Variation bringt dann wieder eine veränderte Figuration der Melodie mit entsprechender Veränderung der Einführung der Harmonik; die fünfte zeigt das Thema in Moll; und so sind auch die sechste und siebente ideell erweitert und zum Schluß (Var. VII) wird das Thema zu einem Mazurka verwendet.

In noch erweitertem Maaße zeigen diese höhere Weise der Variirung die als Op. 6 gedruckten Variationen über das Thema aus Voglers Oper: „Samori".

Das sich Weber des, mit dieser neuen Art der Variation gewonnenen Fortschritts bewußt war, geht auch aus dem, von Wien unterm 2. April 1804 an einem Jugendfreund (Jgn. Susann) gerichteten Briefe hervor, in welchem es unter anderm heißt: das neue Werk sind Variationen für's Clavier über ein Thema aus Vogler's Castor und Pollux, denen Vogler einen ausgezeichneten Beifall schenkte. Ja, es war auch keine Kleinigkeit für eine schreibfähige Seele an einem so viel gebährenden Orte beinahe neun Monate zu sitzen und — keine Note zu componiren; aber es war mein Vorsatz, lange zu hören, zu sammeln, zu studiren, ehe ich wieder etwas schreiben würde. Fest hielt ich bis jetzt meinen Vorsatz, bis mich Vogler selbst dazu aufforderte. — Sie werden bei Eder gestochen, sobald sie heraus sind, schicke ich ein Exemplar, wo Du sie dann selbst beurtheilen kannst. Sie sind nach dem Vogler'schen System geschrieben, und ich sage dir gleich im Voraus: ärgere dich nicht über die etwa darin befindlichen Quinten. — Vor Ostern (1. Apr.) war ich bei beiden Majestäten, wobei ich zugleich J. Maj. der Kaiserin obige Variationen überreichte."

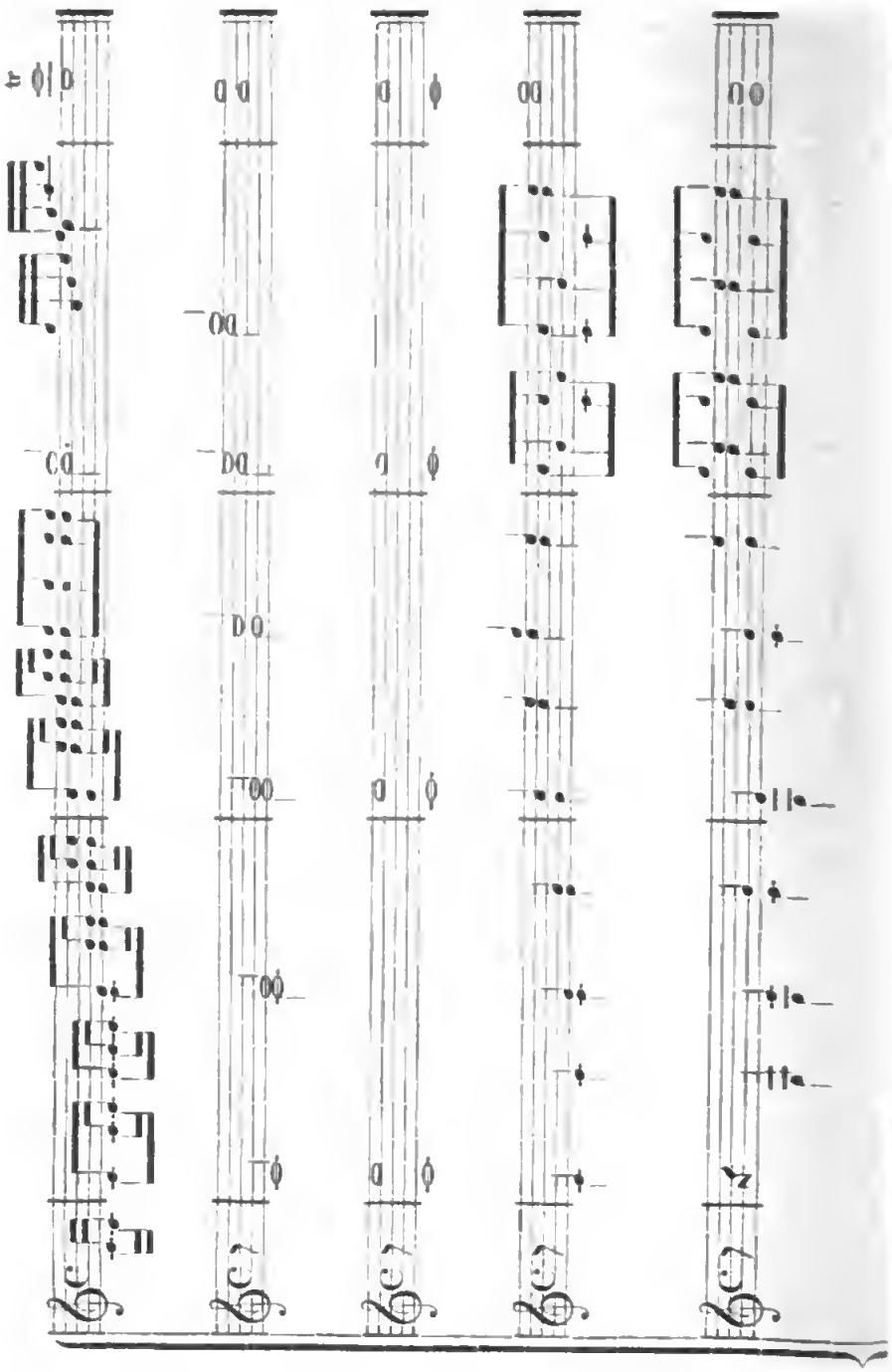
Noch planvoller verfuhr Weber in dem andern Heft Variationen (Op. 6); das zeigt die „Coda“ mit der er das Werk abschließt, um anzuzeigen, daß er es mehr wie ein Ganzes behandelt wissen will. Ein weiterer Vorzug ist auch noch, daß jetzt selbst die bloße Figurirung mehr thematisch erfolgt. In der ersten dieser Variationen verarbeitet er bereits jenes Motiv, das eine so bedeutende Rolle in seinen spätern Werken zu spielen berufen war:

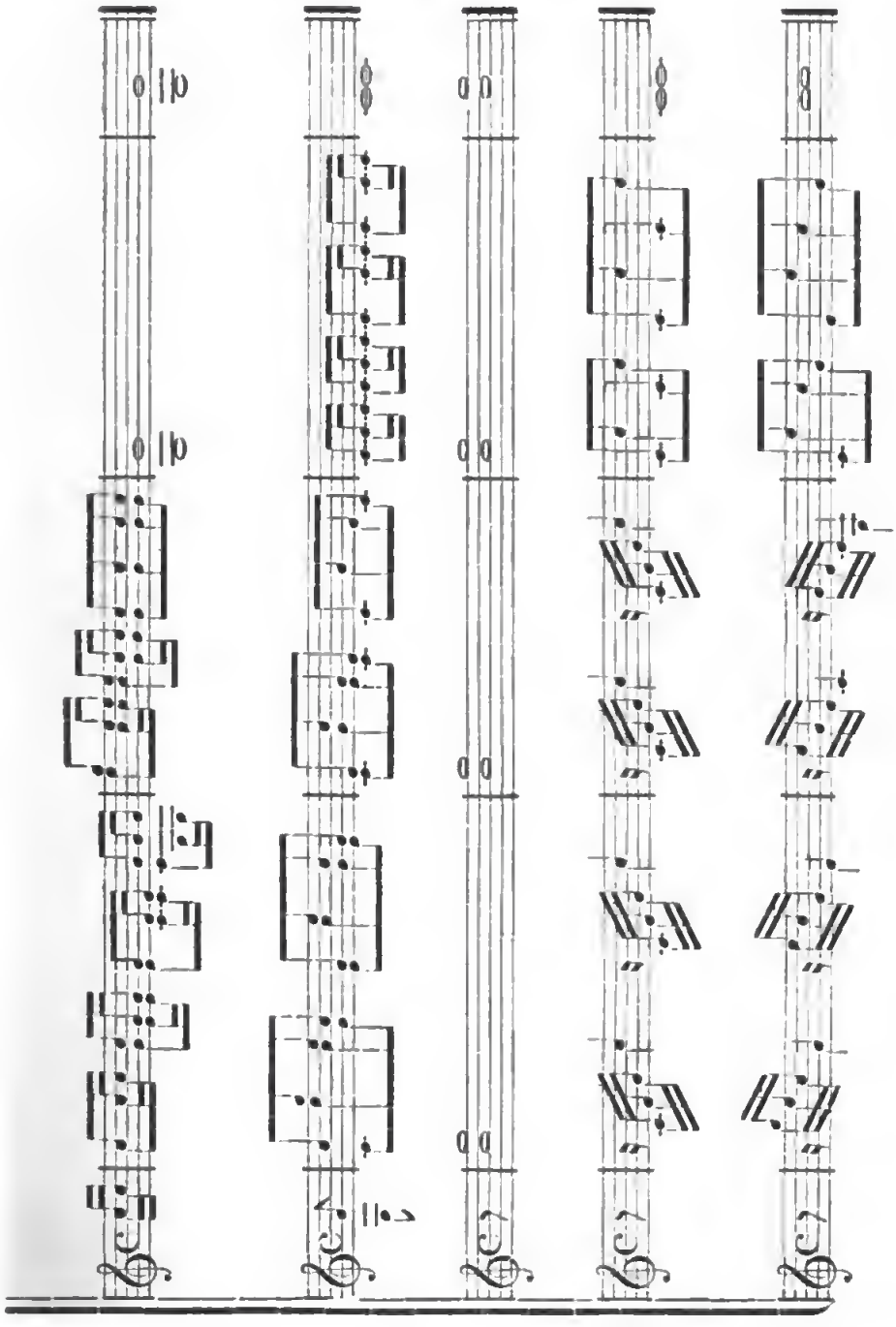


Die zweite Variation wird harmonisch erweitert und mußte demnach entsprechend auch im Tempo gewichtiger gehalten werden; die dritte wird brillanter geführt; die vierte hält streng am Thema fest, aber diesem wird ein reizender, seinen Gehalt verändernder Contrapunkt entgegen gesetzt; bei der fünften erfährt das ganze Thema eine brillante Figuration und in der sechsten wird es zu einem „Marche funèbre“ verarbeitet, dem dann die Coda folgt. Auch mancherlei virtuose Effecte zeigen diese beiden Hefte Variationen, wie z. B. diese Octavenfiguration:

die seitdem ziemlich beliebt wurde.

Es war für den jungen Komponisten jedenfalls von entscheidendem Vortheil, daß er in Breslau schon mehrfach Veranlassung fand, für einzelne andere Instrumente Solostücke zu componiren; das gab ihm allmälig jene unbedingte Herrschaft über die Instrumente, die ihn zu der glänzenden Instrumentationsweise der spätern Jahre befähigte. So schrieb er für seinen Freund Zahn in Breslau (1805) eine „Romanza siciliana





per il Flauto principale (mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, Baß-Posaune, 2 Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Cello und Baß, von welcher der Referent der Leipziger Musikztg. (XI, 1042) sehr günstig urtheilt: „eine im wesentlichen $^6/_8$-Tacte in G-moll schön empfundene Romanzenmelodie, welche die Flöte meist ganz ungeschmückt wie einen weichen Hirtengesang vorträgt, nur einige Male klingen mäßige Bravouren hinein" u. s. w.

Hochinteressant nach dieser Seite ist auch ein Tusch für 20 Trompeten, den Weber (1806) in Carlsruhe in Schlesien schrieb. Derartige Tonstücke waren im vorigen Jahrhundert außerordentlich beliebt; sie wurden nicht nur zur Einführung hoher Herrschaften, sondern auch selbst als Introitus zur Messe in der katholischen Kirche geblasen. (Siehe S. 34 u. 35.)

Wir werden sehen, wie er den gleichen Effekt später mit weit weniger Mitteln erreichen lernte.

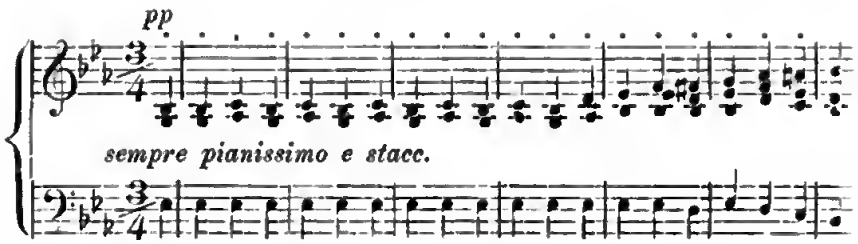
Auch für Alt-Viola schrieb er ein Solostück: „Variationen über ‚A Schüsserl und a Reind'rl'" mit Begleitung des Orchesters. Später componirte er bekanntlich auch noch Andante und Rondo Ungarese für das Instrument, das er unter anderm characteristisch zur Begleitung im „Freischütz" verwandte.

Die Sept Variations pour le Piano Forte sur l'Air: „Vien quà Dorina bella" Op. 7 (1807) gehören insofern wieder der ältern Weise der Variirung an, als sie das Thema hauptsächlich nur in brillantes Figurenwerk auflösen, allein dies geschieht so effektvoll, daß sie in Bezug auf Wirkung alle vorhergehenden Werke überragen. Die erste begnügt sich nicht damit nur die Melodie in Triolen aufzulösen, sondern sie giebt ihr zugleich einen reicher ausgestatteten Baß zu. Bei der zweiten wird die schmeichelnde Figur, welche die Melodie umspielt, durch

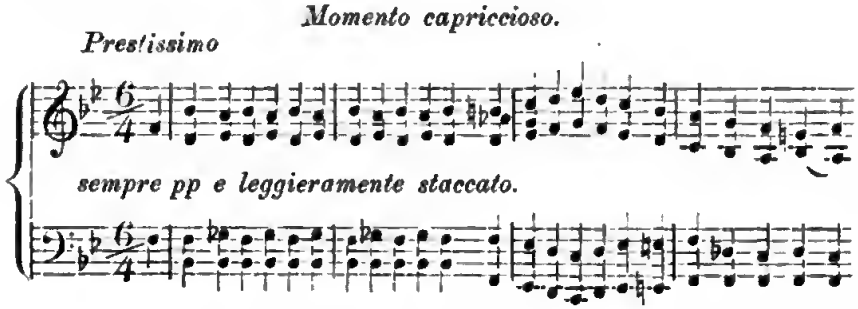
eine etwas gewichtigere Harmonik unterſtützt; in der dritten übernimmt der Baß eine, in weiten Arpeggien ausgeführte Figuration; die vierte bringt das Thema in einem pikantern Rythmus; die ſechſte in noch brillanterer Figuration, als jede der vorhergehenden; die anſchließende, mehr in gehaltenen Accorden dargeſtellte ſiebente Variation (quasi chorale) bildet dann den lebendigſten Contraſt zur letzten in Polonaiſenform. Mit dieſen Variationen hatte Weber jenen brillanten Klavierſtil gewonnen, der die ganze Klangfülle des Inſtruments zur Erſcheinung bringt, ohne ſich doch in nur äußerlichen Klangeffecten zu verlieren. Es iſt das jener Stil, der mit ſeiner ſinnlich reizenden Wirkung ſo recht für die glänzende Erſcheinung der Romantik wie geſchaffen zu ſein ſcheint, der ſich aber noch nicht in jene Weichſeligkeit verliert, welche die andere Seite der Romantik bezeichnet, und die ſpäter ſo überzeugenden Ausdruck gewann.

Ein anderes Heft Variationen: „Thème original varié pour le Piano-Forte (Op. 7) iſt nicht ganz ſo brillant aber doch in demſelben Geiſt gehalten. Das Thema ſcheint nicht ſo anregend auf des jungen Meiſters Phantaſie gewirkt zu haben, wie das des vorher betrachteten Werkes: es iſt daher weniger glänzend und mannichfaltig.

Unter den Klavierwerken folgen nunmehr zwei, welche auch heute noch zu den Lieblingsſtücken der Klavierſpieler gehören: „Momento capriccioso per il Pianoforte (1808. Giacomo Meyerbeer gewidmet) und „Grande Polonaise pour le Pianoforte in Es; (1808 am 4. Juni in Ludwigsburg componirt und der Schauſpielerin Margarethe Lang gewidmet.) Das Capriccio iſt wol unzweifelhaft durch das Scherzo von Beethovens „Eroica"



angeregt worden. Die Verwandtſchaft mit dem Hauptmotiv iſt unzweifelhaft:



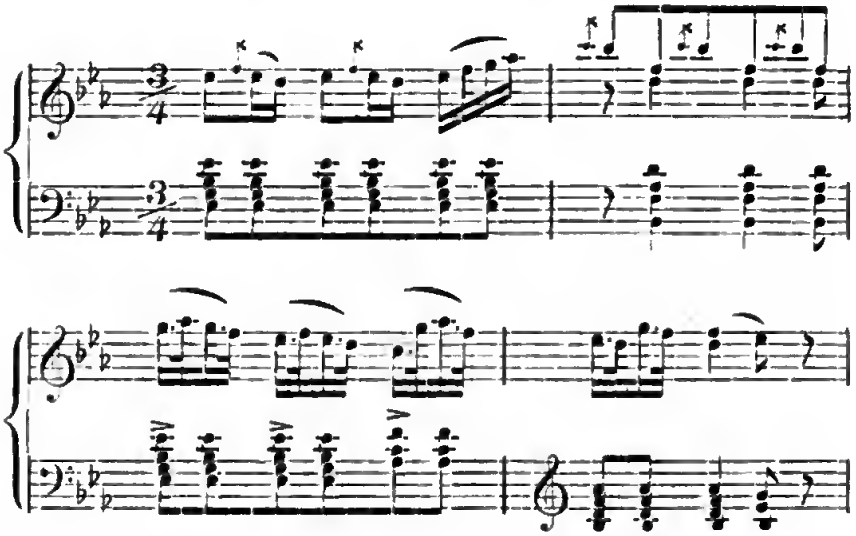
und es iſt ungemein belehrend zu vergleichen, wie dem ältern Meiſter das verwandte Motiv ſich allmälig zu einem gewaltigen, mit unwiderſtehlicher Macht fortreißenden Scherzo ganz organiſch entwickelt, während es der jüngere, den romantiſchen Idealen folgende, zu einem faſt grillenhaft wirkenden Stimmungsbild ausweitet. Die langen Accorde vor dem Eintritt der Coda erſcheinen mehr coquett als innerlich begründet.

Die Polonaiſe iſt bekanntlich ein polniſcher Nationaltanz, deſſen rhythmiſches Motiv aus zwei Dreivierteltakten beſteht, die meiſt zu achttaktigen, aber auch zehn- und zwölftaktigen Theilen zuſammengefaßt werden. Die ſpecielle Darſtellung dieſes Motivs aber iſt eigenthümlich, von der Weiſe der andern Tänze im Dreivierteltakt: des Walzers, der Mazurka, der Menuett abweichend. Die Polonaiſe iſt wie die Menuett, ein Reihenkein Rundtanz, wird alſo gehend ausgeführt, nicht in drehender

Bewegung ſpringend oder ſchleifend. Die Darſtellung des Rhythmus iſt alſo ähnlich wie beim Marſch, ſo daß die einzelnen Achtel markirt werden:

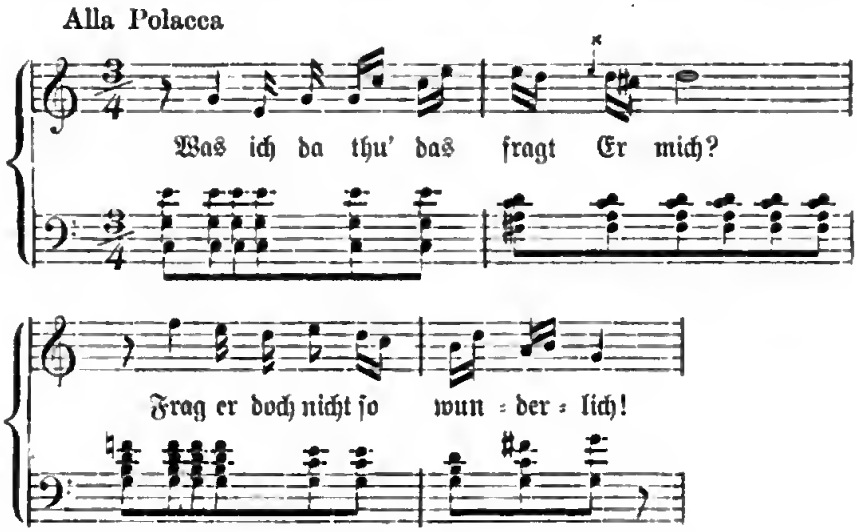
häufiger aber, um ihn feuriger wirken zu laſſen in dieſer Weiſe:

oder in ähnlicher. Weſentlich verſchieden iſt die rhythmiſche Anordnung des Motivs; bei der Polonaiſe wird in der Regel auch das zweite Achtel des erſten Haupttakttheils und nicht ſelten auch das erſte Nebentakttheil des zweiten Taktes accentuirt, und der Abſchluß des Theils oder auch des Vorderſatzes erfolgt auf dem Nebentakttheil. Auch Weber beobachtet dieſe Eigenthümlichkeiten, wenn auch nicht immer in entſcheidender Weiſe:



Schon in dieſer Polonaiſe kommt der ganze Zauber hocharistokratiſcher Geſinnung, Adel der Seele und jener Zug ſchwärmeriſcher

Romantik, welcher den vornehmen Polen auszeichnet, und der ja auch unſers Meiſters Individualität eigen iſt, zum beredten Ausdruck. Das Trio bringt er nicht in einer der nächſtverwandten Tonarten wie ſonſt allgemein üblich, ſondern in G dur. Der eigenthümliche Rhythmus der Polonaiſe iſt noch entſchiedener in dem Rondo alla Polacca für Tenor: „Was ich da thu, das fragt Er mich?“ (in Haydn's Oper: „Der Freibrief“) ausgeprägt:

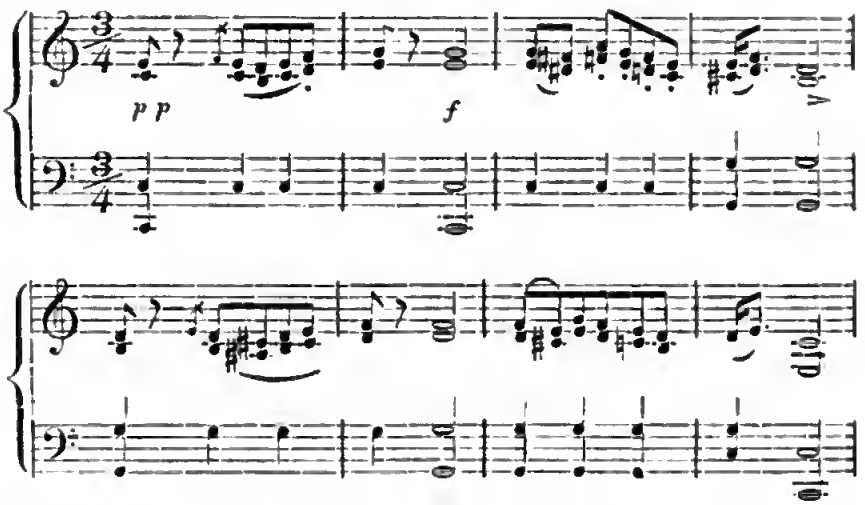


Die „XI Variations sur un air norvégien pour Pianoforte et Violon concertants“ (aus dem Jahre 1808) gehören wieder jenem Kreis von Variationen an, die das Thema nicht nur techniſch, ſondern auch ſeinem Inhalt nach weiter ausbreiten und die „Six petites Pièces pour le Pianoforte à quatre mains dediées a Leurs Altesses Sérénissimes Mesdames les Princesses Marie et Amelie de Wurttemberg (Op. 10. 1809 in Stuttgart) ſind wieder populär geworden, in der edelſten Bedeutung des Worts. Jene, bereits bei dem erſten Heft erwähnte inſtrumentale Polyphonie iſt hier in noch erhöhterem Maaße zur Anwendung gekommen; die beiden Spieler

erſcheinen als zwei wirklich ſelbſtändige Individuen, die den beſondern Inhalt jeder in eigner Weiſe darzulegen unternehmen. Beſonders charakteriſtiſch iſt der Maſurek. Das urſprüngliche Tanzmotiv beſteht bekanntlich wie beim Walzer aus zweimal drei Tanzſchritten; aber der ſechſte wird beim Mazurka nicht ausgeführt, ſondern der betreffende Fuß bleibt ſtehen, ſo daß dadurch der Rhythmus bedingt iſt:

links rechts links rechts links rechts links rechts links rechts.

und dieſen Rhythmus hat Weber ſtreng feſtgehalten:



Das Thema der Variationen (Nr. III) hat Weber auch für ſein Pot-Pourri pour le Violoncello (Op. 20) verwendet.

In all dieſen Werken vermögen wir eine ſtetige Entwickelung zu erkennen; der jugendliche Meiſter wird des techniſchen Apparats allmälig in immer höherem Maaße Herr und er erlangt auch die nöthige Klarheit über ſeine eignen Ideale, die ihn dann zur Schöpfung eines, in gewiſſem Grade neuen Clavierſtils anreizten. Dieſem immer erhöhtern Klangreiz zu geben iſt ſein Hauptbe-

ſtreben und das gelingt ihm in ſolchem Grade, daß mehrere Werke aus dieſer Periode bereits in dieſem Sinne monumentale Bedeutung gewinnen.

Als eine Verkennung der Formen und des eigenthümlichen Inhalts muß es aber erſcheinen, daß er meinte, damit auch die breitern Inſtrumentalformen füllen zu können. In Carlsruhe ſah er ſich veranlaßt zwei Sinfonien zu ſchreiben. Schon wenige Jahre darauf erkannte er ſelbſt, daß ihnen der Sinfonienſtil fehlt. Er ſchreibt unterm 9. März 1813 an Gottfr. Weber: „Bei der Symphonie bemerke, daß ich ſie 1807 geſchrieben habe, und daß das erſte Allo mehr Ouvertüre- als ächter Symphonie-Styl iſt", und unterm 14. März 1815 an Rochlitz: „Daß ich in meiner Sinfonie manches jetzt anders ſchreiben würde, das weiß Gott; ich bin eigentlich mit nichts darin ganz zufrieden als mit der Menuett und allenfalls dem Adagio. Das 1ſte Allegro iſt ein toller Phantaſieſatz, im Ouvertüren-Style allenfalls, in abgeriſſenen Sätzen und das letztere könnte noch ausgeführter ſein." Auch in dieſen beiden Werken zeigt ſich vorwiegend das Beſtreben nach einzelnen pikanten und eigenthümlichen Effecten, aber nirgends der Zug nach ſinfoniſcher Geſtaltung. Die Inſtrumentalformen beruhen auf der Wirkung in Contraſten, aus der ſich namentlich die Form des erſten und letzten Satzes der Sinfonie und Sonate ergiebt, eine ſolche aber liegt wenig im Weſen der Romantik und am wenigſten in der Individualität unſeres Meiſters. Bei ihm wird zum erſten Mal jene Luſt am Schwelgen in rein ſubjektiven Empfindungen, am Spiel mit glänzenden Bildern der Phantaſie rege und damit gewinnt man nicht die großen, breiten Inſtrumentalformen, ſondern nur die kleinern, wie wir ſie bisher betrachteten. Das macht ſich aber auch im Clavierquartett geltend, das Weber 1809 ſchrieb und das unter dem Titel: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Vio-

lon, Alto et Violoncello bei Simrock in Bonn erſchien. Auch dies Werk enthält eine große Fülle wunderbarer Einzelzüge, der Klang der Inſtrumente iſt zu den reizendſten Effecten gemiſcht, aber nicht, um uns in einem Zuge ein großes Stück innern Lebens darzuſtellen, ſondern um unſerer Phantaſie luſtige und duftige Bilder vorzugaukeln, unſer Herz durch verſchiedene Stimmungen, die wenig unter einander verbunden ſind, hindurch zu treiben. Wie Weber über dieſen Standpunkt nicht hinaus kam, werden wir an den ſpätern derartigen Werken, namentlich an ſeinen Sonaten nachweiſen können.

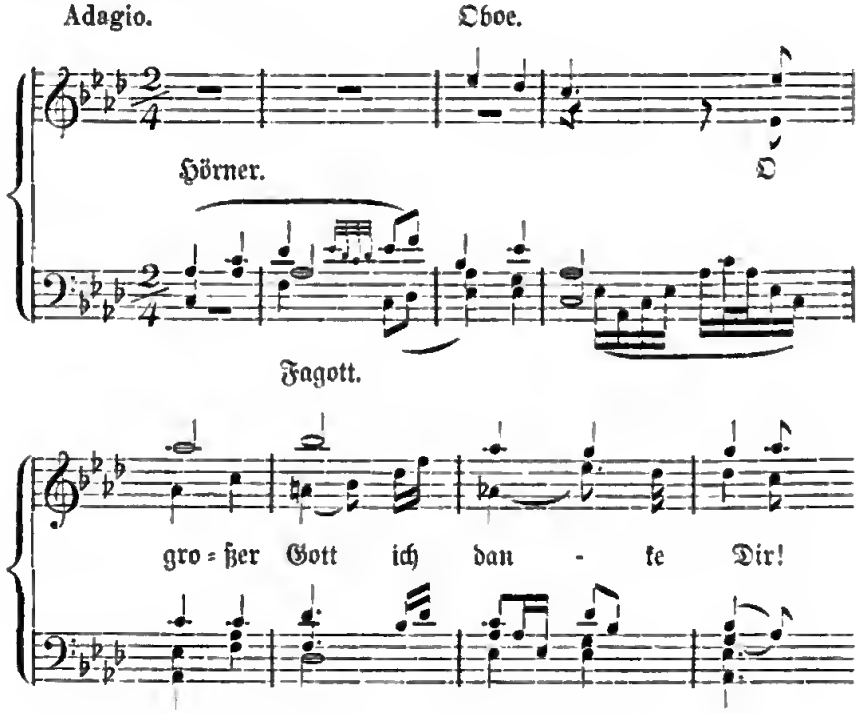
Daß er aber mit dieſer Richtung für die Entwickelung der dramatiſchen Muſik nach gewiſſer Seite hochbedeutſam werden mußte, iſt klar. Mit dieſem Beſtreben, nach reichſter und erſchöpfendſter Illuſtration des Lebens, des Herzens und der Phantaſie mußte er nothwendig ſeine Haupterfolge auf dramatiſchem Gebiet finden.

Die erſten beiden dramatiſchen Werke Webers ſind nicht erhalten geblieben, erſt von dem dritten: „Peter Schmoll und ſeine Nachbarn“ iſt die Partitur noch vorhanden. Mich. Haydn ſagt darüber „2. Juni 1802*): Mit wahrem Vergnügen habe ich geſtern einer freundſchaftlichen Probe der von meinem lieben Zöglinge, Herrn Carl Maria von Weber componirten Oper: „Peter Schmoll und ſeine Nachbarn“ beygewohnt, und kann nicht anders, als mit Wahrheit und meiner Einſicht und vollkommener Ueberzeugung gemäß atteſtiren, daß dieſe Oper mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Contrapunktes bearbeitet, mit vielem Feuer und Delicateſſe und dem Text ganz angemeſſen von ihm componirt, und daß derſelbe zugleich ein ganz ausgezeichnet ſtarker Klavierſpieler ſeiner Zeit ſey und daher es für gerecht und billig finde, dieſen meinen lieben Zögling der ganzen

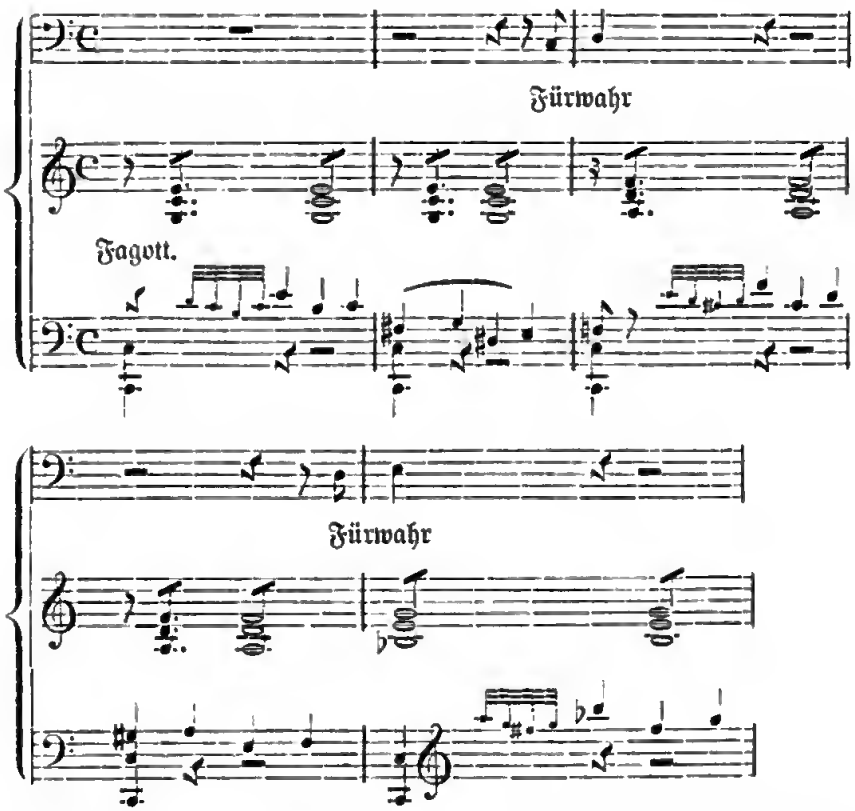
*) Gerber: Neues Lexikon der Tonkünſtler. Leipzig 1813 IV, 526.

muſikaliſchen, gefühlvollen Welt zur beſten Aufnahme zu empfehlen!“ und der kurfürſtliche Concertmeiſter Joſeph Otter urtheilt über das Werk: „Endesgeſetzter hat mehrere Muſikſtücke aus der Oper: Peter Schmoll des jungen fürtrefflichen Tonſetzers und Klavierſpielers des Freyherrn von Weber nicht nur mit größtem Vergnügen angehört, ſondern vielmehr ſeinen reinen Satz und männlichen Geiſt angeſtaunt. Wahrlich: urit mature ut Mozart.“

Staunenerregend iſt allerdings die Leichtigkeit, mit welcher der, zum Jüngling heranreifende Knabe bereits Situationen und Charaktere erfaßt und ſie, wenn auch nur leichthin, aber doch immer treffend zeichnet. Es ſind meiſt bekannte melodiſche Wendungen, die er verbraucht, aber ſie ſtehen immer am rechten Orte, daß ſie ihre Wirkung nicht verſagen. Dabei trifft man auch ſchon auf eigenthümlichere Gebilde wie beiſpielsweiſe beim Duett vor dem Finale:



Wie hier ſchon zu erſehen iſt wird auch dem Orcheſter jetzt bereits eine höhere Aufgabe, als die der bloßen Begleitung zugewieſen, es kommt ſchon erläuternd und illuſtrirend zur Anwendung: mehr noch in der Arie des Baß:



und in der Wahl der Inſtrumente iſt ſchon jene Beſonnenheit und Einſicht zu erkennen, welche den Meiſter ſpäter befähigte ganz neue Farben zu miſchen und hellere Klänge zu erzeugen. So verwandte er die Piccolo-Flöte und das Baſſethorn ſchon eigenthümlich und Nr. 3, die Romanze: „Im Rheinland eine Dirne war, recht lieblich ſchön und rein“ begleitet er mit einer Solo-Flöte, zwei Hörnern, zwei Fagotten und außerdem nur mit 2 Violen und Baß ohne Geigen.

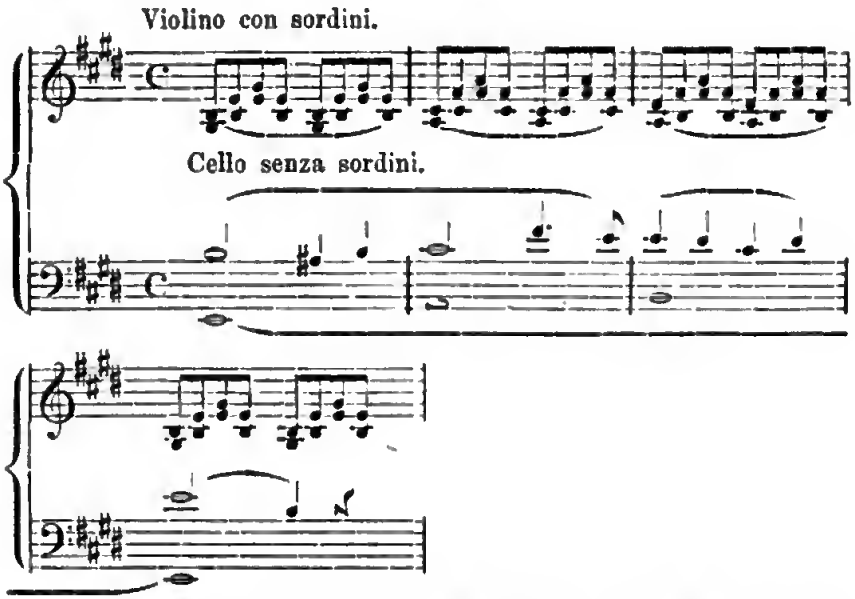
Von der Oper „Rübezahl" an welcher Weber in Breslau componirte, ſind nur drei Nummern auf uns gekommen: ein Geiſterchor, eine Ariette und ein Quintett. Die Ouvertüre hat er ſpäter in München umgearbeitet und „Zum Beherrſchen der Geiſter" genannt.

Seine Vorliebe für national-charakteriſtiſche Muſik hatte ihn veranlaßt, die, in Rousseau's Dictionnaire de Musique angegebene „Air chinois" zu einer „Overtura Chinesa" zu verarbeiten. 1809 arbeitete er dieſe um als Einleitung zu Schillers Turandot und ſchrieb noch die übrige Muſik dazu. Ueber die Ouvertüre ſchreibt er ſelbſt in ſeinen geſammelten Schriften II, 178: „Trommeln und Pfeifen tragen die ſeltſame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orcheſter ergriffen in verſchiedenen Formen, Figuren und Modulationen feſtgehalten und ausgeführt iſt. Gefälligen Eindruck kann es, ohne ſich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, aber ein ehrenwerth gedachtes Characterſtück mag es ſein." Auch in den Märſchen und in den Zwiſchenſätzen wird das Motiv beibehalten.

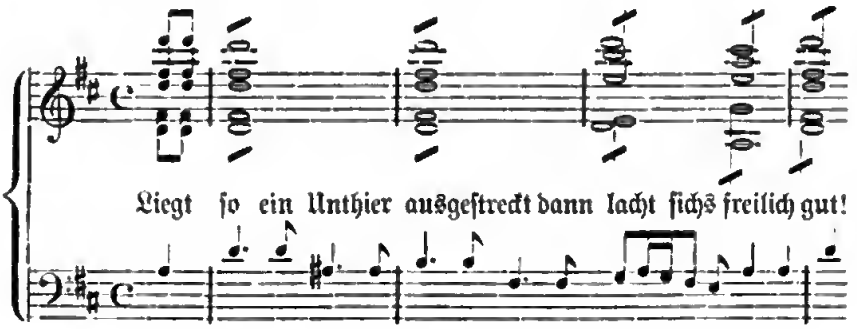
Einen bedeutenden Fortſchritt zeigt die romantiſche Oper „Silvana", die Weber (1810) componirte, namentlich inſofern, als ſeine eigene Individualität ſich hier bereits vielmehr als in der vorerwähnten geltend machte. Den „Jägerchören": „Das Hifthorn ſchallt" und „Halloh! Im Wald nur lebt ſich's froh!" iſt ſchon etwas von jenem Zauber eigen, der den ähnlichen im „Freiſchütz" und in „Euryanthe" zu ſo unerhörten Erfolgen verhalf und auch einzelne Melodien entfalten ihn ſtärker als die ſeiner früheren Werke.

Vor allem aber iſt es die Inſtrumentation, der er wieder noch mehr Sorgfalt zuwendet, um mit ihr Situationen und Charactere entſprechend zu färben. Daß bei Jägerchören Hörner und Trompeten hinzugezogen werden, iſt ſelbſtverſtändlich; und

die 4 Hörner ſind auch bereits auf die Bühne verſetzt. Zur Charakteriſirung feinerer Empfindungen werden Flöte und Fagott verwandt, für mehr ſchwärmeriſche die Streichinſtrumente — Violoncello-Solo mit gedämpften Violinen:



Auch mit der rhythmiſchen Auflockerung der Accorde durch die Blasinſtrumente weiß der Componiſt hier ſchon draſtiſche Effekte zu erreichen:



Der Chor „Wie furchtbar die Wolken ſich ſchwärzen!“ wird namentlich durch die Piccoloflöte, wie durch die eigen-

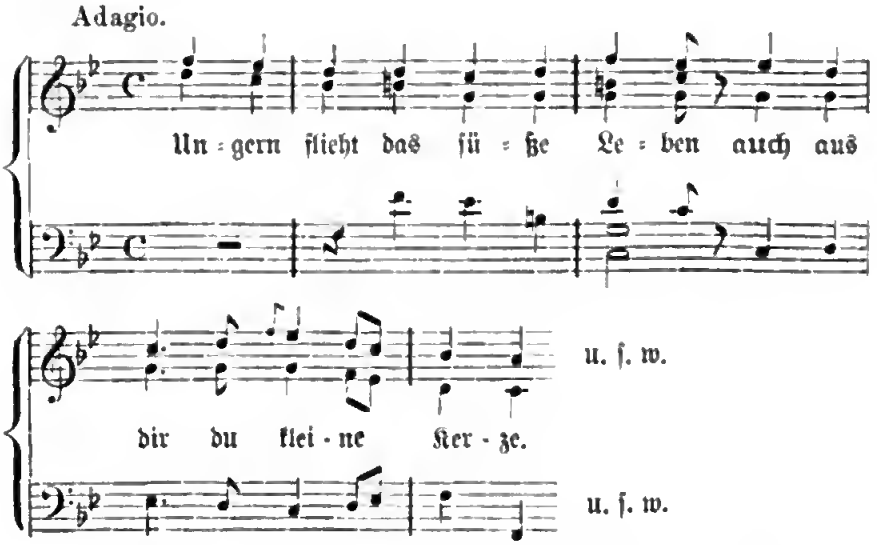
thümliche Lage der Klarinetten, durch die vier Hörner und die Baßposaune wirksam gefärbt. Unter den Musikstücken sind noch das Quartett: „Mechtilde! Geliebter" (Nr. 11 im zweiten Act) und das Finale hervorzuheben.

Interessant ist auch, wie sich Weber dem Werk gegenüber selbst ausspricht. Der bekannte Musikenthusiast von Drieberg, der sich schriftstellerisch und selbstschöpferisch thätig erwies, war mit Weber bekannt geworden und hatte ihm nach der Berliner Aufführung sein Urtheil mitgetheilt. Weber schreibt darüber in seinem Tagebuch unterm 13. Mai 1812: „Früh zu Drieberg gegangen. Er sagte mir, daß alles mit meiner Oper gut gehen würde, und machte mir verschiedene Bemerkungen: ich hasche nach Effecten, das Instrumentale sei die brillanteste Seite, die Singstimmen zuweilen vernachlässigt, und ein Stück sähe dem andern ziemlich ähnlich, so daß eine gewisse Eintönigkeit sich über das Ganze verbreite. An der ersten Bemerkung finde ich viel Wahres; meine Oper: „Abu Hassan (1811) ist bei weitem klarer und gediegener und eine neue Oper die ich schreibe, wird gewiß höchst einfach und mit weniger Aufwand effectuirt. Manche Stücke, die erste Arie des Rudolph und die der Mechtilde haben durch Streichen derselben ihren ursprünglichen Zusammenhang verloren und sind nun bunt geworden ꝛc. Die Instrumentation ist freylich stärker, als ich sie jetzt machen würde, aber doch um nichts mehr, als eine Mozartsche — beladen". Am Abend nach der Aufführung schreibt er in sein Tagebuch: „Abends endlich nach allen Kabalen und Erbärmlichkeiten die erste Aufführung der Silvana. Gleich die Overt. wurde applaudirt und die Introd., dann Eunike's „Arie" (Nr. 4), das „Duett" (Nr. 5), das „Vielleicht" (Nr. 6) und das Finale unmenschlich; im 2ten Akt auch Vieles, besonders das Finale, nach dem 3ten Akt ein allgemeines Bravo im Hause. Mlle. Maaß (Silvana) herausgerufen, Eunike

raſend beklatſcht, wie er abdankte, und ſo hat alſo Gott ſei Dank die gute Sache geſiegt. Die Aufführung ging vortrefflich, Chöre, Orcheſter, alles mit der größten Präziſion. Durch die neuen Arien hat die Oper ſehr gewonnen, erſt hier iſt mir die wahre Anſicht über Arien-Form erſchienen. Die alten waren zu lang, dann geſtrichen, verlohren ſie den ächten Zuſammenhang und wurden zu bunt, ich habe auch bemerkt, daß ich ſehr über meiner Manier wachen muß, um nicht monoton zu werden, in meinen Melodie-Formen ſind die Vorhalte zu oft und zu vorherrſchend, auch in Hinſicht des Tempo's und des Rhythmus muß ich künftig mehr Abwechſelung ſuchen. Hingegen finde ich die Inſtrumentation gut, alles machte Effekt, ganz anders wie in Frankfurt und die Singſtimmen traten ſchön hervor." Wie dieſe gewiſſenhafte Selbſtkritik entſcheidend für des Meiſters weitere Entwickelung wurde, ſoll in Folgendem noch ſpecieller nachgewieſen werden.

Seltſam iſt es, daß Weber bei ſeinen Liedern, deren er auch in dieſer Zeit ſchon eine große Zahl componirte, nur ſelten über jene Weiſe des noblen Bänkelſanges hinauskam, die im Ausgange des vorigen Jahrhunderts Mode wurde. Namentlich ſeit Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800) galt es den Componiſten als Hauptzweck: guten Liedertexten durch anſprechende Melodien allgemeine Verbreitung zu ſichern, und ihm ſchloß ſich die Reihe der Liedercomponiſten an, die ſeiner Zeit lebten: Joh. André — Ferdinand Kauer — Wenzel Müller — Peter von Winter — Joſeph Weigl — Friedrich Himmel — Anſelm Weber u. A. Daneben waren aber auch andere ſchon bemüht, die Melodie enger dem betreffenden Text anzuſchmiegen, und dieſen dadurch zugleich etwas näher zu erläutern, wie Joh. Friedrich Reichardt — Carl Friedrich Zelter u. A. und bald darauf begann auch jener größte Meiſter des Liedes: Franz Schubert ſeine reformatoriſche Thätigkeit auf dieſem Gebiet.

Merkwürdigerweiſe ſchenkte Weber allen dieſen Beſtrebungen wenig Beachtung. In ſeinen früheſten Liedern hält er noch ziemlich ſtreng am Chorſatz feſt, wie gleich bei ſeinem erſten: Die Kerze. (1802 comp.)

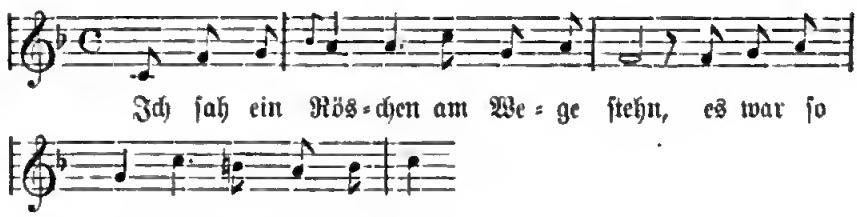


und dieſe Weiſe, die einzelnen Töne der Melodie accordiſch durch das Klavier zu begleiten, hält er längere Zeit feſt; nur ſelten löſt er einzelne Accorde in Arpeggien auf. Zu einer prineipiellen Behandlung in dieſer Weiſe ſcheint er erſt durch die Guitarre veranlaßt worden zu ſein. Wie bekannt, liebte er es, ſeine Lieder ſelber unter Guitarrenbegleitung zu ſingen, auf ſeinen Wanderungen war dies Inſtrument daher ſein ſteter Begleiter. Technik und Klangweſen desſelben geſtatten aber keine andere Behandlung der Begleitung als die arpeggirte Ausführung der ziemlich dürftigen harmoniſchen Grundlage. Damit aber war Webers Liedſtil beſtimmt; ſelbſt als er dann das Clavier zur Begleitung ſeiner Lieder wählte, verwandte er die reichern Mittel desſelben nur äußerſt ſelten ſo, daß ſie den Eindruck der Melodie bedeutſam ſteigern, ihren ſpeciellen Inhalt erläutern; auch die Clavierbegleitung be-

gnügt ſich meiſt damit, nur die mehr oder weniger reiche harmoniſche Grundlage claviermäßig zu ergänzen. Aber auch die Melodien entſprechen inſofern nicht den höhern Anforderungen, als ſie ſich dem Text nur ſeinem allgemeinſten Inhalt nach anſchmiegen, ſchon meiſt nicht dem Wortgehalt nach. Die ſogenannte Sprachmelodie, die ſich aus den Sprachaccenten ergiebt, durch deren Fixirung Reichardt und Zelter ſchon die Goetheſche Lyrik muſikaliſch nachbildeten und die bei Franz Schubert ſolche Gewalt gewinnt, hat für Weber wenig Werth; er ſchenkt ihr nur geringe Beachtung, und doch wird durch ſie erſt die Melodie zur Vocalmelodie; jene Melodien, welche dieſe Sprachaccente nicht beachten, ſind im Grunde Inſtrumentalmelodien. Webers Melodien aber ſind meiſt nur geſungen, nicht auch declamirt wie dieſe:

comp. 1807.

comp. 1809.



comp. 1809.

und nur ſie ſind wirklich reizvoll melodiſch gehalten. Die, welche der Meiſter auch declamirt wie: „Ein Echo kenn' ich"

(1808), „Ein ſteter Kampf“ (1808), „Horch leiſe, horch!“ (1809), „Wenn Brüder wie wir täglich ſehen“ (1809) ſind meiſt reizlos und trocken. Dieſe Sprachaccente ſo fein abgeſtuft zu fixiren, wie Reichardt oder Zelter, oder ſie zu ſo glühend wirkenden Melodien zu ſteigern wie Schubert, das vermochte er ebenſo wenig, wie dieſe Melodien dann inſtrumental näher zu erläutern; das durch die Begleitung zu ergänzen, was jene unausgeſprochen laſſen müſſen. So iſt es auch erklärlich, daß wol ſeine Opernmelodien ins Volk gingen, von ſeinen Liedern aber nur wenige weitere Verbreitung fanden. Für die Arie und die verwandten dramatiſchen Formen hat, wie wir ſpäter noch zeigen wollen, die Sprachmelodie nicht die Bedeutung wie für das Lied. Während daher ſchon die Geſänge zu „Preziosa“ den freudigſten Widerhall im Volksgemüth fanden und die im „Freiſchütz“ ſich für alle Zeit dort feſtſetzten, konnten ſeine Lieder die Concurrenz mit den Meiſtern dieſer Form nicht aushalten, ſie kamen bis auf einige wenige ganz in Vergeſſenheit und auch dieſe vermochten nicht nur annähernd den unermeßlich großen Kreis von Freunden zu gewinnen, den die Operngeſänge in kürzeſter Zeit ſich eroberten. Bei ihnen genügt es, der Stimmung in allgemeinerer Faſſung charakteriſtiſchen und ergreifenden Ausdruck zu geben, und das verſtand Weber wie eben nur die beſten Meiſter. Das Lied verlangt eine größere Vertiefung der Stimmung, eine mehr individuell verfeinerte Auffaſſung und eine ſolche lag weniger in Webers künſtleriſchem Vermögen.

Viertes Kapitel.

Kunſtreiſen.

Danzi, der ſich des hartbedrängten jungen Freundes energiſch angenommen hatte, ſoweit er das nur immer konnte, überſandte ihm auch noch durch den Polizei-Commiſſar Götz Empfehlungsbriefe nach Mannheim, wohin ſich die beiden Ausgewieſenen zunächſt wandten. Hier wurde Carl Maria von Gottfried Weber, dem bekannten Theoretiker, der als Fiskalprocurator in Mannheim lebte und zugleich die muſikaliſche Leitung der Muſeumsconcerte in Händen hatte, und an den er auch einen Empfehlungsbrief von Danzi mitbrachte, aufs Beſte empfangen; bald ſtand er zu ihm, wie zu deſſen Schwager Alexander von Duſch in Heidelberg im innigſten freundſchaftlichen Verkehr und in kurzer Zeit befand er ſich wieder mitten auf dem urſprünglichen Gebiet ſeiner Thätigkeit. Am 9. März gab er ſein erſtes und am 2. April ſein zweites Concert in Mannheim. In jenem wurde ſeine erſte Sinfonie aufgeführt und er ſpielte mehrere ſeiner Claviercompoſitionen; das zweite brachte außer ſeiner Muſik zu Rochlitz's Dichtung „Der erſte Ton“ die Wiederholung ſeiner Sinfonie und ein Clavierquartett, bei welchem er

ſelber die Clavierſtimme ſpielte. Beide Concerte hatten den günſtigſten Erfolg. Namentlich hinterließ „der erſte Ton“ eine bedeutende Wirkung, doch fanden auch das Quartett und die Sinfonie viele Freunde und Webers Ruf verbreitete ſich ſeitdem ſchnell in Süd- und Mitteldeutſchland.

Aus dem geſelligen Leben der drei Freunde: Gottfried Weber, Duſch und Carl Maria, denen ſich gelegentlich noch andere anſchloſſen, waren Humor und Lebensluſt nicht verbannt, ſie wurden hier in allen Formen noch gepflegt und geübt, allein innerhalb der Grenzen, welche Lebensſtellung und Klugheit zu ziehen gebieten; ſie erſchienen jetzt nur als, den Ernſt des Lebens erleuchtende und hebende Epiſoden. Die drei Freunde erörterten namentlich auch häufig äſthetiſche und kritiſche Fragen und Gegenſtände, beſprachen und kritiſirten Kunſtwerke und öffentliche Aufführungen und manches davon wurde in verſchiedenen Zeitungen wie: „Zeitung für die elegante Welt“, „Allgemeine Muſikaliſche Zeitung“ u. A. veröffentlicht.

So angenehm auch dies Leben für die Freunde ſein mußte, ſo verkannten ſie doch auch nicht, daß für Carl Maria Mannheim nicht der rechte Platz ſei; dieſer nahm daher in Darmſtadt ſeinen Wohnſitz, wo auch ſein verehrter Lehrer, Abt Vogler, veranlaßt durch den Großherzog Ludwig I. ſich dauernd niedergelaſſen hatte. Von hier aus war zudem der Verkehr mit den Freunden leicht zu ermöglichen. Anfangs wollte es dem lebensluſtigen Künſtler an dem neuen Ort nicht recht gefallen, wie aus dem, unterm 15. April an Gottfried Weber gerichteten Briefe hervorgeht; er ſchreibt:

„Längſt ſchon hätte ich Dir geſchrieben, wenn nicht zwei kleine Urſachen mich bis jetzt davon abgehalten hätten. Erſtens habe ich nichts zu ſchreiben, denn der ganze Stoff wäre auf das Thema — ich ennuyire mich — reducirt geweſen, zweitens

war ich zu verſtimmt und drittens ſind mir und ergo auch Dir verſtimmte Saiten und Briefe zuwider. Damit Du aber nicht etwa denkſt, daß ich auch zu der Race gehöre, die „aus den Augen, aus dem Sinn“ im Schilde als Motto führt, ſo greife ich nach einem langweiligen Gänſekiel, um Dir in dem langweiligen Darmſtadt langweilig zu erzählen, daß ich Langeweile habe.“

Die Tage, in denen Gottfr. Weber und Duſch nach Darmſtadt kamen wurden immer zu Feſttagen für die Freunde.

Außer Gänsbacher traf Weber bei Vogler auch Jacob Meyerbeer aus Berlin, der nach Darmſtadt gekommen war, um den Unterricht Voglers zu genießen, bei dem er zugleich in Penſion war, und die drei Schüler lebten bald im freundſchaftlichſten Verkehr, der auch nicht ohne Einfluß auf ihre Entwickelung bleiben konnte.

Von Darmſtadt aus unternahm Weber eine Reihe mehr oder weniger ausgedehnter Kunſtreiſen. Zunächſt concertirte er in Aſchaffenburg, wo er auch beim Fürſt Primas von Dalberg freundlichſte Aufnahme fand, ebenſo wie ſpäter beim Fürſten Leiningen in Amorbach. Da er hier hörte, daß ſein ehemaliger Herr, der Herzog Eugen von Würtemberg am 3. Mai in Frankfurt a/M. eintreffen würde, ſo reiſte er ſchleunigſt dorthin und wurde vom Herzog in freundlichſter Weiſe empfangen. Hier traf er auch mit dem Muſikalienhändler Simrock zuſammen, dem er das Verlagsrecht des Potpourri für Violoncello, des „Erſten Ton“ und der Es dur-Polonaiſe für 150 Gulden verkaufte.

Gegen Ende Mai wirkte er in einem Muſeum-Concert in Mannheim mit, zu welchem er das Rondo und Adagio zum erſten Clavier-Concert, (als Op. 11 gedruckt) componirt hatte, für Fräulein Frank aber das Rondo: „Oh dolce speranza“ und

das Recitativ: „Il momento s'avvicina". In einem Concert, das er am 30. Mai in Heidelberg gab, spielte Dusch ein, von Weber componirtes Andante mit Variationen für Violoncello und Orchester.

Im Juli machte er mit Gottfried Weber, dessen Frau und Dusch, eine jener vergnügten Fahrten, denen wir eine ganze Reihe seiner sinnigen und anheimelnden Lieder verdanken. In Baden-Baden wollte er ein Concert geben, was ihm indeß nicht gelang; dafür war das in Heidelberg auf der Rückkehr nach Frankfurt veranstaltete um so erfolgreicher für ihn. In Frankfurt hatte man mittlerweile mit den Proben zur „Sylvana" begonnen und so durfte er mit erhöhter Zuversicht in die Zukunft blicken. Mit Ernst ging er jetzt auch an die Composition der Operette „Abu Hassan", die er in der Zeit vom 4. — 13. Novbr. niederschrieb.

Am 14. September ging „Sylvana" in Frankfurt in Scene, aber unter so ungünstigen Umständen, daß sie ohne nachhaltigern Erfolg für ihn bleiben mußte. An demselben Tage unternahm Madame Blanchard ihre erste Luftfahrt in Frankfurt und dafür hatte der größte Theil der Einwohner ungleich höheres Interesse, als für die Oper eines jungen Componisten. Die Freunde waren aus Darmstadt, Mannheim und Heidelberg herübergekommen und bemühten sich redlich, dem Componisten den verdienten Erfolg zu sichern, was ihnen auch gelang; die Oper gefiel und das Lied des Krips wurde sogar da capo verlangt, auch blieb der Hervorruf für die Hauptdarsteller und den Componisten am Schluß der Oper nicht aus, aber diese vermochte doch nicht das Interesse zu gewinnen, das ihr sonst gewiß nicht versagt geblieben wäre. Die Aufführung der Oper wurde für ihn noch insofern hochbedeutsam, als er sich später mit der jungen, reizendem Sängerin, Caroline Brandt, welche die „Sylvana" sang, verheiratete.

Der Aufenthalt in Darmstadt sollte ihm jetzt auch noch dadurch verleidet werden, daß Gänsbacher die Stadt verließ und nach Prag ging.

Ein Concert, das Weber in Frankfurt a/M. im October veranstalten wollte, scheiterte an der unerhörten Brutalität, mit welcher Napoleon die Continentalsperre in jenen Tagen durchführen ließ.

In dieser Zeit gründeten die Freunde auch den längst projektirten Verein zur Hebung und Veredlung namentlich der Kritik. Dieser war schon früher verabredet worden und als Weber im November nach Mannheim kam, um in einem Museumsconcert mitzuwirken, entwarfen Carl Maria und Gottfried Weber, Dusch und der Sänger Berger die Statuten des sogenannten „harmonischen Vereins", dessen Tendenz in der Einleitung wie folgt bezeichnet wird:

„Die so häufig Partheiischen Beurtheilungen von Kunstwerken von Verlegern gedungenen Lobpreisern ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft guten auch ohne großen Namen, in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen, bewogen C. M. von W., Joh. G. M=Beer, Gottfried W. und Alexander von Dusch einen Verein zu knüpfen, der zum Besten der Kunst sich gegenseitig thätig unterstützen, handeln und wirken könnte. Gleich großer Eifer für die Kunst, gleiche Ansichten derselben, die Nothwendigkeit besonders den Aesthetischen Teil derselben mehr zu pflegen, waren die Hauptgründe des Vereins.

In 21 §§ wurden die Tendenz des Vereins und die Pflichten seiner Mitglieder weiter erörtert. Das Präsidium des Vereins übernahm Carl Maria von Weber und den Bestimmungen des Statuts entsprechend wählte man für jedes Mitglied einen poetischen Namen: Carl Maria hieß: „Melos"; Gottfr. Weber „Giusto"; Alexander von Dusch „Unknown man"; Meyer=

beer „Philodikaios“; Gänsbacher „Triole“ u. ſ. w. Wie alle derartige Vereinigungen erlangte auch dieſer keine weitere Bedeutung. Bezeichnend iſt, daß nur Berner in Breslau und Danzi in Stuttgart, die Freunde Carl Maria von Webers, als weitere Mitglieder genannt werden.

Es ſchien als ob das letzterwähnte Concert in Mannheim, bei welchem Weber mitwirkte, beſonders bedeutungsvoll für ihn werden ſollte. Die Prinzeſſin Stephanie von Baden war von ſeinen Leiſtungen als Clavierſpieler und Componiſt ſo erfreut, daß ſie nach dem Concert an Weber herantrat und ihn aufforderte, ihr auch eine Probe ſeines Liedergeſanges, von dem ſie durch ihren Vetter, Ludwig von Bayern, ſo viel gehört hatte, zu geben. Weber nahm eine Guitarre und ſang einige ſeiner Lieder, welche auf die Prinzeß ſo bedeutenden Eindruck machten, daß ſie ihn durch den Kammerherrn von Berſtett fragen ließ, unter welchen Bedingungen er ſich für Mannheim gewinnen laſſen würde. Zunächſt dachte man daran, ihn zum Kapellmeiſter an Stelle von Peter Ritter zu machen, und wenn das nicht erreichbar wäre, ſo wollte ihn Prinzeß Stephanie mit 1000 Gulden Gehalt, freie Wohnung und Holz anſtellen; allein noch vor Ablauf des Jahres erhielt Weber durch den erwähnten Kammerherrn Freiherrn von Berſtett den Beſcheid, daß die Kapellmeiſterſtelle nicht erreichbar wäre und daß auch der Prinzeß, nach Rückſprache mit ihrem Kaſſirer, ſein Engagement nicht möglich ſei. — Auch Mannheim war ihm dadurch, wie durch die eigenthümlich abwehrende Stellung, welche das Orcheſter nunmehr gegen ihn einnahm, verleidet worden. Wie er ſelbſt in einem Artikel der „Leipziger Allg. Muſikzeitung“ (XIII, 261) mittheilt, hatte dies ſeine Zuſage, bei einem von ihm zu veranſtaltenden Concert mitzuwirken, ſchließlich widerrufen, unter dem Vorwande „keinem Fremden“ während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompag-

niren zu können. „Dieſer", heißt es wörtlich weiter, „obwohl etwas ſonderbare Grund befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, lag die Sache für mich im Reiche der Vergeſſenheit. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreuzer und Leppig*) ankamen, und das Orcheſter bei ihnen ſämtlich, trotz der mir gegebenen ſchriftlichen Erklärung mitſpielte, ja dies bei noch mehreren Folgenden that, ſo konnte ich meine Verwunderung nicht bergen.

Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geſchehen ſey, beſonders da ich nie mit einem Orcheſter-Mitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe, aber ich halte es für Pflicht, dieſe Eigenthümlichkeit, die mit ſchriftlichen Erklärungen und Männern ſpielt, dem größern Publiko zur Verurtheilung und andern Künſtlern zur Warnung bekannt zu machen."

In Darmſtadt vollendete Weber die Oper „Abu Haſſan" und widmete ſie dem Großherzog, der ihm nunmehr die bisher verſagte Gunſt zuwandte; er überſandte ihm mit einem ſehr anerkennenden Handſchreiben 40 Carolin und ertheilte ihm die Erlaubniß zu einem Concert im Schloß. Dies Concert, zu welchem der Großherzog 120 Billet entnommen hatte, fand am 6. Februar 1811 ſtatt und brachte Weber einen, bis dahin unerhörten Reingewinn von 200 Gulden. Auch Meyerbeer verließ am 12. Darmſtadt und ſo wurde unſerm Weber der Abſchied von dieſer Stadt noch weniger ſchwer. Er reiſte am 14. Februar ab und ging über Frankfurt a/M. nach Gießen, wo er am 22. ein ſehr erfolgreiches Concert gab. So gut wurde es ihm in Würzburg, wohin er ſich darnach wandte, nicht, anfangs eröffneten ſich ihm hier ſogar Ausſichten zu einer Stellung allein er brachte nicht einmal ein Concert zu Stande. Er ſchreibt darüber an Gänsbacher:

*) Der mit dem, von ihm erfundenen Panmelodikon concertirte.

„Gestern bin ich denn nun herumgestiegen und habe Visiten gemacht, ich weiß nicht, aber ich glaube, daß hier nichts zu machen ist. Der Großherzog hört niemand, der nicht an ihn empfohlen ist, und der Concertmeister Krisi, ein Italiener, ist eine solche canaille, der gern alles von sich abwälzt, ich werde nun heute noch sehen, was zu thun ist, damit ich wenigstens nicht lange aufgehalten werde und unnöthiges Geld verzehre; so viel ich gestern erfahren, ist auch ein kleiner Franzose hier, ein Violinspieler, und auch die Mademoiselle Weber die Harfenspielerin, das ist nun freilich verdammt mit so vielen zusammen zu treffen, und ich muß nun abwarten, wer das Feld behalten wird, ich oder Sie. Von hier gehe ich nach Bamberg, Augsburg und München, von da über Leipzig, Berlin, Hamburg nach Kopenhagen. Gott weis, wie es gehen wird, ich muß wirklich manchmal alle Vernunft zusammennehmen, um nicht nachlässig und verdrießlich zu werden, denn giebt es etwas elenderes, als bei Fremden Menschen herum zu laufen, jedem etwas vorzududeln, damit er sieht daß man etwas kann, und unter 30 kaum auf einen zu stoßen, der Antheil nimmt und thätig ist." Er erreichte hier nur, daß ihm der Großherzog die Partituren zu „Sylvana" und zum „Abu Hassan" abkaufte.

In Bamberg wurde er unter Anderm mit E. T. A. Hoffmann, dem Dichter, in welchem die Romantik sich so eigenthümlich wirksam zeigte, bekannt; die Verwandtschaft der künstlerischen Ziele beider, führte sie in freundschaftlichen Verkehr, der natürlich nicht ohne Einfluß auf ihre Entwickelung bleiben konnte. In dem Tenoristen Bader lernte er auch bereits jenen Tenor kennen, den 1822 im „Freischütz" bei der ersten Aufführung den „Max" sang.

Am 14. März kam er in München an, wo er länger glaubte verweilen zu können und mancherlei Gewinn für seine innern und äußern Verhältnisse erwartete und er sollte sich nicht

täuſchen. Schon unterm 22. März ſchreibt er an Gottfr. Weber: „In Augsburg konnte ich, trotz aller Bemühungen meiner Freunde, Nichts zu Stande bringen; alle Tage waren beſetzt und ich hätte wenigſtens 14 Tage warten müſſen. Das ging nicht und ergo empfahl ich mich den 14. März und ging von hier nach München. Die ungeheure Menge Briefe, die ich hierher brachte, machte mich ſehr ſchnell bekannt und ich kann ſagen, daß ich auch eine gute Portion guten Ruf vorfand. Mein Hauptaugenmerk muß alſo dahin gehen, vor Allem bei Hofe zu ſpielen und wirklich verſprechen mir meine Connexionen guten Erfolg, aber leider ſcheint ſich die Sache in die Länge zu ziehen und ich verliere mit der teufliſchen Menge Viſiten, die ich machen muß, ſo viel Zeit, daß ich ſogar in meiner Correſp. zurück bin und mich eigend's dieſen Vormittag eingeſperrt habe, um mit Dir koſen zu können. Den 19. hatte ich denn das Glück, Ihro M. der Königin vorgeſtellt zu werden, die mich ſehr huldvoll empfing aber jetzt noch nicht beſtimmte, ob und wenn ich bei ihr ſpielen ſolle: denn obgleich ich die Erlaubniß zu einem Concert in der Stadt von dem König bekommen habe, ſo kann ich doch nicht eher Etwas arrangiren, ja ſelbſt in keiner Geſellſchaft ſpielen, bis die Königin mich gehört hat. Das heißt aber primo Zeit und secondo viel Geld und Beides gebe ich nicht gern weg und habe es nicht übrig. — Uebrigens befinde ich mich recht wohl hier und werde ſelbſt vom Orcheſter (welches den Teufel im Leib hat und nicht wenig arrogant iſt) ſehr ſetirt. Mit dem neidiſchen Winter aber gings mir komiſch; wie ich ihn beſuchte, hielt er mich für einen Dilettanten und war erſtaunt artig und freundlich. Das dauerte ſo ein paar Tage bis er hörte, wie die Sachen eigentlich ſtehen und nun ſah er mich nicht mehr an und war ſo grob, daß die dabei ſtehenden Muſiker ihn laut ein Vieh nannten, um das ich mich nicht bekümmern dürfe. Wie ſehr ſetzt ſich ein

Mann so herunter, der es doch nicht nöthig hat, da er auf seinen alten Lorbeeren ruhen kann."

Bereits am 5. April gab er ein sehr stark besuchtes Concert im Hoftheater, das schnell seinen Ruf in München verbreitete. Weber führte seine Sinfonie und den „Ersten Ton" auf, spielte sein Claviereoncert und der ausgezeichnete Clarinettenvirtuose Bärmann spielte das Concertino (in Es) das Weber für ihn componirt hatte und das dem König Max Joseph so gut gefiel, daß er noch zwei Concerte für Clarinette bei Weber bestellte. Dem günstigen Erfolge dieses Concerts ist es wol hauptsächlich mit zuzuschreiben, daß das Einstudiren seiner Oper nunmehr begann und so beschleunigt wurde, daß schon am 24. Mai die erste Aufführung erfolgte. Trotz der Störung, die ein blinder Feuerlärm verursachte, wurde das Werk sehr freundlich aufgenommen und allgemein war das Gerücht verbreitet, daß Weber in München als Kapellmeister angestellt werden würde. Es erfüllte sich nicht, eine, ihm von Wiesbaden aus angebotene Kapellmeisterstelle mußte er ausschlagen, weil man ihm nur 1000 Gulden bot, während er überzeugt sein mußte, daß er sie unter 1600 Gulden nicht annehmen könnte.

Am 7. August gab er noch ein Concert in Nymphenburg — dem Lustschloß des Königs — im Beisein des ganzen Hofes und am 9. August trat er seine Schweizer-Reise an, die ihm eine „Kunst- und Naturkneipreise" werden sollte.

Beim Beginn derselben passirte ihm gleich ein Abenteuer, das leicht verhängnißvoll für ihn hätte werden können. Unvorsichtiger Weise hatte er Würtembergee Boden betreten; er wurde erkannt, und in Ravensberg im Gasthof gefangen gehalten. Der Schreck und die Furcht vor einer neuen demüthigenden Behandlung durch den König Friedrich, warfen ihn aufs Krankenlager. Nach fünf Tagen kam der Befehl aus Stuttgart, ihn über die

Grenze zu ſchaffen. In Begleitung eines Gensd'arms mußte er nach Mörsburg am Bodenſee fahren und hier das nach Conſtanz fahrende Schiff beſteigen, worauf ihn ſein Begleiter erſt verließ. Auf Schloß Wolfsberg bei Conſtanz, einer Beſitzung ſeines Freundes Baron Hoggner erholte er ſich wieder und ging dann nach Schaffhauſen, wo er in Nägeli einen warmen Verehrer fand. Am 28. gab er in Winterthur ein Concert, das keinen bedeutenden Erfolg hatte.

In Zürich, wohin er ſich jetzt wandte, faßte er den Plan zu einem „Noth- und Hilfsbüchlein für reiſende Tonkünſtler" an deſſen Ausführung er ſofort ging; er brachte auch ein, nicht unbedeutendes Material dazu zuſammen; doch kam er dann nicht dazu es wirklich zu verarbeiten, obwol er auch ſpäter noch wiederholt Anſtalten dazu machte. Am 3. September gab er ein ſehr gut beſuchtes Concert und dann machte er mit dem Muſikdirector Anton Liſte eine Fußtour, die ihn bis nach dem Berner Oberland führte. Nur in Baſel noch kam er dazu, ein Concert zu veranſtalten. Auf der Rückreiſe beſuchte er nochmals ſeinen Freund Hoggner auf Wolfsberg und ging dann nach München. Hier ſchloß ſich ihm der ausgezeichnete Clarinettiſt Bärmann für ſeine weitern Concertreiſen an. Nachdem beide in München ein, mit dem bedeutendſten Erfolge ausgezeichnetes Concert veranſtaltet hatten, gingen ſie nach Prag, wo ſie ebenfalls glänzende Aufnahme fanden. Gänsbacher führte hier ſeinen Freund Weber bei dem Fürſten Georg Lobkowitz und dem Grafen Joſeph Wrtby ein, welche ſich mit ihrem ganzen Einfluß für ſeine Angelegenheiten verwandten. Das Concert, das Weber und Bärmann am 21. Decbr. gaben, hatte für jeden einen Reingewinn von 1240 Guld. W. W. An den Theaterdirector Carl Johann Liebich verkaufte Weber ſeine beiden Operetten für 1500 Gulden, ſo daß er mit ſeinen Erfolgen recht zufrieden ſein durfte.

In Dresden, wohin die beiden ſich jetzt wandten, weilten ſie, da der Hof nicht anweſend war, nicht länger, ſondern gingen von hier am 27. December nach Leipzig. Hier trat Weber bald in perſönlichen Verkehr mit Rochlitz, den Muſikſchriftſtellern Amadeus Wendt und Gottfr. Wilhelm Fink; mit dem Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt Auguſt Mahlmann u. A. und deren Einflüſſe hätten ihn beinahe bewogen, das Concertreiſen aufzugeben, und ſich ſchriftſtellernd in Leipzig niederzulaſſen. Er war entſchloſſen dem Wunſche Kühnel's, Beſitzer des Bureau de Musique entſprechend, die Albrechtsbergerſche „Muſikſchule" umzuarbeiten und trug ſich mit der Idee zu einem Roman „Tonkünſtlers Erdenwallen". Eine Einladung des Herzogs Emil Leopold Auguſt von Gotha machte ihn raſch wieder andern Sinns. Nach einem in Gemeinſchaft mit Bärmann in Leipzig am 14. Januar veranſtalteten Concert reiſten beide nach Gotha und hier wurde Weber bald der erklärte Liebling des Herzogs, der ihn nur unter dem Verſprechen entließ, im Herbſt wieder zu kommen.

Die beiden Künſtler wandten ſich nunmehr nach Weimar, wo ſie ebenfalls bei Hofe gut aufgenommen wurden. Außer mehreren andern Bekanntſchaften machte Weber hier auch die des Dichters und Schauſpielers Pius Alexander Wolff, zu deſſen „Preziosa" er wenige Jahre ſpäter die weltberühmte Muſik ſchreiben ſollte.

In Dresden, wohin ſie ſich im Februar wandten, fanden ſie keine günſtige Aufnahme, das von ihnen veranſtaltete Concert war leer.

Von hier gingen die beiden Künſtler nach Berlin, der Stadt, die für Weber nach mehr als einer Seite von entſcheidendem Einfluß werden ſollte. Im Hauſe des Banquier Beer — Vater ſeines Freundes und Mitſchülers bei Vogler — Meyer-

beer — fand er die gaſtlichſte Aufnahme; er wohnte dort während der Zeit ſeiner langen Anweſenheit in Berlin.

Sein Hauptbeſtreben war darauf gerichtet, ſeine Oper „Sylvana“ im Königl. Opernhauſe zur Aufführung zu bringen. Nach einer Probe, die man früher bereits angeſtellt hatte, war die Oper als unaufführbar zurückgelegt worden und weder Iffland, der damalige Generaldirector der Königl. Schauſpiele, noch die beiden Capellmeiſter Bernhard Anſelm Weber und Righini zeigten ſich irgend wie geneigt, den Wünſchen des Componiſten nachzukommen. Namentlich Bernhard Anſelm Weber trat ihm entſchieden ſchroff entgegen und Carl Maria würde kaum nach dieſer Richtung auch nur das mindeſte erreicht haben, wenn er nicht andere Bundesgenoſſen zu erwerben im Stande geweſen wäre. Einen ſolchen fand er ſchon in dem Prinzen Heinrich, an den er ebenſo wie an den König Friedrich Wilhelm III. durch den Kronprinzen Ludwig von Bayern empfohlen war. Beſonders thätige Hülfe ſollte er aber in der Singakademie finden. An den Director derſelben, Carl Friedrich Zelter, war er durch Rochlitz empfohlen worden. Der Lazaretharzt Dr. Flemming — der bekannte Componiſt des „Integer vitae“ — an den er gleichfalls empfohlen war, führte ihn in der Singakademie ein, wo er die, in Weimar gemachte flüchtige Bekanntſchaft mit dem nachmalig ſo berühmten Zoologen, Profeſſor Heinrich Lichtenſtein, erneuerte, und bald umſchloß beide das engſte Freundſchaftsbündniß. Von hier aus, namentlich aber durch die „Zelter'ſche Liedertafel“ für welche Weber mehrere Compoſitionen ſchrieb, erweiterte ſich ſehr bald der Kreis ſeiner Freunde und auch das Haus Meyerbeer wirkte dazu nicht wenig mit.

Zwei ſehr glücklich verlaufende Concerte, die er im Verein mit Bärmann (am 15. und 25. März) gab, ſtimmten die öffent-

liche Meinung sehr günstig für ihn und so vermochten auch Iffland und Weber nicht länger zu widerstehen. Die Proben zur Sylvana begannen am 21. Juni und am 10. Juli wurde die Oper zum ersten Male gegeben mit einem sehr guten Erfolge, der den Componisten vollständig zufriedenstellte.

Anfangs war allgemein die Meinung verbreitet, daß er, da Righini nach Bologna abgegangen war, um seiner zerrütteten Gesundheit aufzuhelfen, in Berlin eine Anstellung finden würde; allein unter den obwaltenden Umständen war nicht darauf zu rechnen. Am 31. August verließ Weber Berlin und ging nach Gotha, der Einladung des Herzogs folgend. Hier verweilte er in einem, für ihn fast aufregenden echt künstlerischen Verkehr mit dem Herzog und dem Prinzen Friedrich bis zum 19. Decbr. Ueber Weimar, wo er noch einmal vor der Großfürstin Maria Paulowna spielte, auf deren Einladung er schon mehrere Tage im November in Weimar zugebracht hatte, ging er nach Leipzig, wo er im Neujahrsconcert 1813 seine Cantate „In seiner Ordnung schafft der Herr" aufführte und sein Clavierconcert in Es-dur spielte.

Von hier aus wollte er über Dresden, Prag, Wien nach Italien und dann durch die Schweiz nach Frankreich, aber er kam nur bis Prag. Hier, wo er am 12. Jan. 1813 eintraf, hatte Wenzel Müller seine Kapellmeisterstelle am Prager Theater aufgegeben und war nach Wien zurückgekehrt und Gänsbacher hatte dem Director Liebich sofort zu seinem Nachfolger Carl Maria von Weber vorgeschlagen. Dieser war Anfangs betroffen und wollte nicht sogleich seinen Vorsatz, das Land der Sehnsucht aller Künstler, Italien zu sehen, aufgeben, allein er ließ sich doch schließlich dazu bewegen. „Ich kann", schrieb er in sein Tagebuch, „mich schwer entschließen meine Pläne nach Italien ꝛc. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu ge-

nießen bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, thue ich ſchon Etwas! Andremo!"

Er nahm die Stellung an; mit dem 1. April wurde er techniſcher Director der neu zu ſchaffenden Oper in Prag. Damit tritt er in eine neue Epoche ſeines Lebens, und ſo erſcheint es wiederum zweckmäßig, die Werke der abgelaufenen eingehender zu betrachten, um ſo mehr, als ſie ſchon individuelles Gepräge zeigen und die neue Richtung, nach welcher jetzt die ganze Muſikentwickelung geführt wird, erkennen laſſen. Die wahrhaft monumentalen Werke derſelben werden dann um ſo leichter zu überſehen und zu erfaſſen ſein.

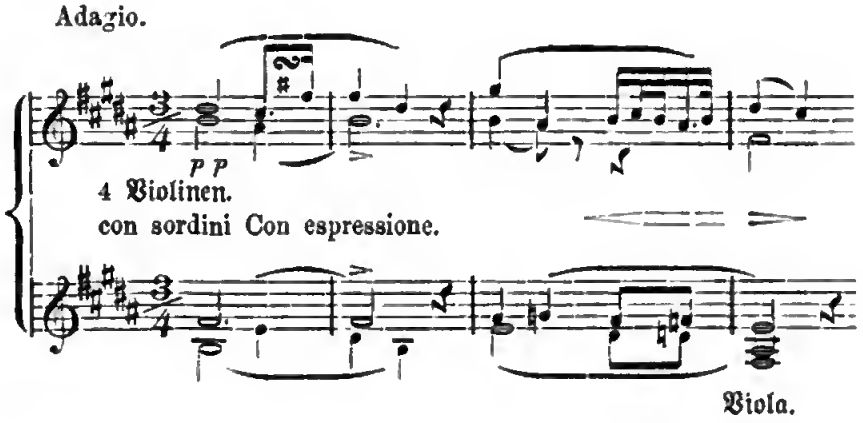
Fünftes Kapitel.

Die Werke dieſer Periode.

Die Stuttgarter Kataſtrophe hatte den jugendlichen Meiſter weſentlich ernſter geſtimmt, aber doch ſeinen Humor noch nicht gedämpft, davon zeugt unter anderm auch der Canon: „Leck' mich im Angeſicht", den er Gänsbacher in dem Briefe vom 30. Mai 1810 aus Mannheim mittheilt. Seine Melodik aber iſt entſchieden inhaltreicher und noch nachhaltiger wirkend geworden. Am 13. September 1810 componirte er das reizende Wiegenlied: „Schlaf Herzensſöhnchen, mein Liebling biſt du!" das nicht weniger beliebt wurde, als die Geſänge aus dem „Freiſchütz". Beſonders gewannen durch dieſe prägnantere Melodik ſeine Inſtrumentalwerke an Reiz. Schon das erſte Clavierconcert (in Cdur Op. 11) das er am 4. Octbr. beendete, zeichnet ſich nach dieſer Seite vortheilhaft aus. Im Großen und Ganzen ſchließt er ſich der, durch Mozart feſtgeſtellten Form des Concerts an, ſoweit es überhaupt in ſeiner Individualität lag, die Form auch inſtrumental herauszubilden. Wenn in ſeinen frühern Werken für Clavier ſich überall das Beſtreben zeigt, die gefeſtigten Melodien und Sätze durch brillantes Figurenwerk zu umſpielen und aufzulöſen, ſo werden jetzt im Gegenſatz dazu die brillanten Clavierfiguren zu melodiſchen oder harmoniſch feſtgefügten Formen künſt-

lich verflochten. Dadurch gewinnt der Clavierſtil des Meiſters ſelbſtverſtändlich an Glanz und Ausdrucksfähigkeit. Der erſte Satz dieſes Concerts zeigt übrigens unter ſolchen Umſtänden des Meiſters Individualität nur ſchwach ausgeprägt; um ſo mehr macht ſie ſich in dem kurzen Adagio geltend, ebenſo wie im Finale. Ueber jenem liegt der ganze romantiſche Duft, der namentlich einzelne Scenen der „Euryanthe“ umhüllt und das Finale wirkt bereits ſinnverwirrend wie ein Tanz unheimlicher Geſpenſter.

Das zweite Concert (in Es dur) für Clavier, das er am 12. December 1812 in Gotha beendete, iſt bei weitem brillanter gehalten als das erſte, aber das Figurenwerk wird genau in derſelben Weiſe zuſammengehalten und zu größeren Partien verarbeitet wie dort. Hauptſächlich übernimmt das Orcheſter dieſe Aufgabe, es läßt ſich nicht eigentlich in einen Wettſtreit mit dem Clavier ein, ſondern es bringt den Hauptinhalt, den dies dann in eigner Weiſe paraphraſirt und interpretirt. Das Adagio dieſes zweiten Concerts entfaltet das Klangweſen zu noch wunderbarer Wirkung als das oben erwähnte. Der Meiſter wendet hier wol zum erſten Mal vier obligat geführte Violinen an, deren Klang er noch durch Sordinen eigenthümlich färbt:



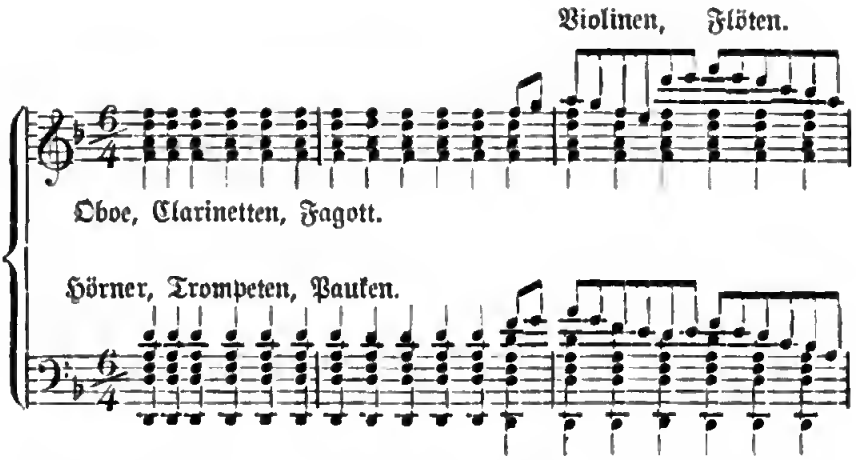
Das Rondo bezeichnet Weber selbst als „übermüthigen Sturm und Drang". Er spielte das Concert am 1. Januar 1813 in Leipzig im Gewandhause mit außergewöhnlichem Erfolge, von dem er an Flemming in Berlin berichtet: „Das sonst nicht sehr feurige Leipziger Publikum war wirklich rein des Teufels bei meinem neuen Concert. Besonders das Adagio — H dur mit 4 Violinen con sordini etc. und das Rondo wirkte sehr auf sie." —

Aehnlich angelegt sind die Concerte für Clarinette, welche Weber gleichfalls in dieser Zeit schrieb. Es ist zunächst das Concertino (Op. 26) zu nennen, das er seinem Freunde Heinrich Bärmann widmete und das dem König von Baiern Max I. so gut gefiel, daß er den Componisten beauftragte, noch zwei derartige große Concerte für Clarinette zu componiren. Weber entledigte sich dieses Auftrags noch in demselben Jahre; er schrieb die beiden Concerte (als Op. 73 und 74) noch 1811 und außerdem die Variationen mit Pianoforte Op. 33. Er selbst berichtet darüber an Gottfried Weber aus München unterm 20. April 1811. „Seit ich für Bärmann das Concertino componirt habe, ist das ganze Orchester des Teufels und will Concerte von mir haben. Sie überlaufen den König und die Intendance und wirklich ist dermalen für ziemlichen Preis bei mir bestellt: 2 Clarinett-Concerte (wovon eins in F moll schon beinahe ganz fertig ist), 2 große Arien, ein Violoncelloconcert für Legrand, 1 Fagottconcert." Durch Bärmann war unser Meister mit Technik und Klangwesen des Instrumentes vollständig vertraut geworden, seinem Genius aber war das Wesen des Instrumentalen näher noch verwandt, als das des Vocalen und so konnte es nicht fehlen, daß er hier Werke von dauerndem Werth schuf. Diese und die ähnlichen hatten aber noch den, fast größern für ihn selber, daß er die betreffenden Instrumente treu nach

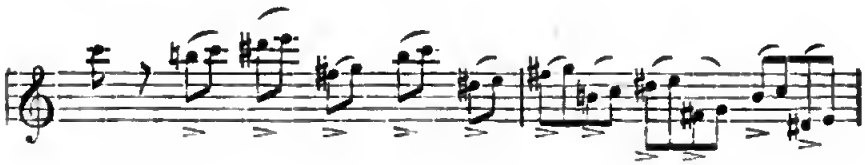
ihrem eigenſten Vermögen auch dem Orcheſter einfügen lernte. Kaum ein anderer vor oder nach ihm, hat mit der Clarinette namentlich ſo wundervolle Wirkung zu erzielen verſtanden wie er. Die gleiche Bedeutung mußten für ihn natürlich auch die andern Concertſtücke erlangen, die er für Horn, Fagott und Violoncello ſchrieb. Sie führten ihn überhaupt auf eine, mehr ſolomäßige Führung der Inſtrumente, als ſie bisher üblich war. Seine Orcheſterpolyphonie wurde dadurch eine, in mancher Hinſicht andere, als bei den vorhergehenden Meiſtern, die ſich immer noch mehr auf die vocale gründet.

Wie ſehr er bemüht war, ſich dem Klang- und Tonvermögen des Inſtruments, für das er ſchrieb, anzubequemen, das beweiſt auch das Adagio und Rondo für Harmonichord, das er in dieſer Zeit (1811 im Juni in München) für den Erfinder des Inſtruments: Fr. Kaufmann, componirte. Er ſchreibt darüber an Gänsbacher: „Es war eine verdammte Arbeit, für ein Inſtrument zu ſchreiben, deſſen Ton ſo eigen iſt und ſo fremd, daß man die lebhafteſte Phantaſie zu Hülfe nehmen muß, um es gehörig wirkend mit allen Inſtrumenten ins Licht zu ſetzen. Es iſt ein Geſchwiſterkind der Harmonica und hat das beſonders eigen, daß die Octave ſo beſonders hervorſticht bei jedem gehaltenen Ton, weil durch Reibung von Holzſtäbchen und durch dieſe erſt wieder Saiten in Schwingung gebracht werden.“

Schon das erſte orcheſtrale Werk dieſer Zeit, die Umarbeitung ſeiner alten Ouvertüre zu „Rübezahl“ die er dann als „Zum Beherrſcher der Geiſter“ bezeichnete, beweiſt, daß er jetzt hauptſächlich auf Entfaltung orcheſtralen Glanzes bedacht iſt. Die rhythmiſche Auflöſung der Accorde durch die Blasinſtrumente, die er ſchon in der Oper „Sylvana“ anwendet, wird hier noch viel glänzender im Anfange der Ouvertüre eingeführt und faſt bis zur Monotonie beibehalten:



Wie hier angegeben iſt, ſind: Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörner, Trompeten und Pauken zur rhythmiſchen Auflockerung der Accorde verbunden und die Streichinſtrumente, ſpäter unterſtützt von der großen Flöte und der Piccoloflöte führen dazu die tonleiterartig conſtruirte Figur aus. Dieſem mehr einleitenden kurzen Abſchnitt folgt ein Flöten-Solo, deſſen Einführung wol auf die, durch den Geiſt bedrängte Unſchuld deuten ſoll, während die anſchließende Cellofigur (ſpäter vom Fagott unterſtützt) wol den Geiſt ſelbſt kennzeichnet. Sie führt zu einem Orcheſtertutti, zu welchem auch Poſaunen hinzugezogen werden, und in dem bereits jene Geigenfigur wirkſam verwendet iſt, mit welcher auch der Meiſter ſpäter gern noch glänzende Wirkung ſelbſt geſanglich erzielte:



Der Mittelſatz wird hauptſächlich aus einer Oboe-Melodie gewonnen, die ſchon manch eigenthümlich inſtrumentale Darſtellung

erfährt; wie gegen den Schluß des Durchführungssatzes, wo sie von den Messinginstrumenten: Trompeten, Hörnern und Posaunen pianissimo ausgeführt wird. Die Construction der Ouvertüre zeigt übrigens wieder deutlich, daß dem Meister das eigentlich Treibende des Instrumentalstils nicht zum vollen Bewußtsein gekommen ist. Hier sind noch contrastirende Themen vorhanden, aber sie wurden augenscheinlich nur erfunden, um den dramatischen Vorgang, der in des Meisters Phantasie sich abspielt, in den Hauptvertretern illustrirend anzudeuten, nicht aber mit Rücksicht auf ihre instrumentalen Beziehungen zu einander, sodaß sie sich gegenseitig ergänzen und in ihrer Verarbeitung ein eng geschlossenes Ganzes ergeben. Bei Weber treten die Motive — es sind meist ausgesponnene Instrumentalmelodien — mehr potpourriartig neben einander und in dieser Weise werden sie auch verarbeitet; sie sind aufgereiht wie die Perlen einer Perlenschnur, aber nicht in einander gefügt zu untrennbarer Einheit. Daher fühlt sich der Meister auch veranlaßt, jeden Abschnitt durch eine Generalpause anzudeuten; das 247 Takte lange Tonstück hat drei solcher Generalpausen. Wir wollen später nachweisen, daß diese Form der Ouvertüre, als „Einleitung" zum Drama immerhin ihre Berechtigung hat; die sich selbst in höchster Deutlichkeit ohne Programm aussprechende Instrumentalform wird auf diesem Wege aber nicht gewonnen.

Daher vermochten auch die Sonaten des Meisters nicht die Bedeutung als solche zu gewinnen, wie die eines Mozart, Haydn oder Beethoven. Da sie den Sonatenstil nicht inne halten, können sie nur als hochinteressante Clavierstücke gelten, die mancherlei Anregung bieten aber nicht einen bedeutenden Inhalt zu vermitteln im Stande sind.

Die „Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligés dediée aux Amateurs (1810 vom

20. Septbr. bis 17. Octbr.) ſind im Grunde nur Sonatinen, deren ideeller Gehalt faſt geringer noch erſcheint wie der, der vierhändigen Clavierſtücke (Op. 10). Sie ſind faſt nur im Geiſt und Sinn einer naiven Spielſeligkeit und Freudigkeit geſchrieben. Darauf deuten auch die Verſuche, einzelnen Sätzen nationalen Character zu geben. Der erſte Satz von Nr. 2 iſt: Carattere espagnuolo überſchrieben; der Schlußſatz wird zu einem Rondo über ein: Air polonais; der erſte Satz des dritten iſt: „Air russe“ überſchrieben; das Finale der fünften „Siciliano“ und das der ſechſten „Polacca“. Verſchiedene Aeußerungen Webers beweiſen übrigens, daß er ſelbſt keine Freude an dieſer Arbeit hatte. „Eine hundsföttiſche Arbeit“ ſchreibt er an Gottfried Weber unterm 23. Sept. 1810, „habe ich jetzt vor: 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André; koſtet noch mehr Schweiß als ſo viel Symphonien, aber was iſt zu machen?“ und am 12. Octbr.: „Ich bin leider ſeit einem paar Tagen in der ſchrecklichen Stimmung, nicht arbeiten zu können; von den verfluchten 6 Sonaten ſind 5 fertig und die letzte kann ich nicht zuſammenkriegen, und doch möchte ich ſie André ſchicken, damit ich hier fortkomme.“

Die erſte große Sonate für Clavier allein, (welche er am 18. Aug. 1812 in Berlin beendete und der Großfürſtin von Weimar Marie Paulowna dedicirte) ſteht nur in Bezug auf das verarbeitete Material höher, nicht auch in ihrer Formgeſtaltung. Es muß hier als bekannt vorausgeſetzt werden, daß die Form der Sonate durchaus nicht der Willkür oder leidigem Herkommen ihre Entſtehung verdankt. Wie alle Formen iſt auch dieſe organiſch geworden; ſie iſt aus der Inſtrumentalpraxis hervorgegangen und die großen Meiſter Haydn, Mozart und Beethoven haben ſie ſo geſtaltet, daß ein bedeutender Inhalt in ihr äußere Geſtalt gewinnen kann.

Der erſte Satz, der ſogenannte Allegroſatz wird, wie erwähnt, durch das Prinzip des Contraſtes gewonnen, und dieſer waltet auch in der weitern Zuſammenſtellung der ganzen Form; dem reich und feurig belebten erſten Allegro tritt ein langſamer Satz entgegen, in welchem die, in ſich zurück ſich verſenkende Innerlichkeit Ausdruck erlangt; dieſer langſame Satz erfordert wieder einen Gegenſatz, einem mächtig nach außen ſtürmenden Tonſtück (Scherzo oder Menuett) und dieſem folgt dann das, alles zuſammenfaſſende Finale. Der erſte Satz der Sonate von Weber (Op. 24) entſpricht dieſen Anforderungen in keiner Hinſicht; ein zweites gegenſätzliches Thema fehlt ihm ganz und das erſte iſt hübſch und wohlklingend, aber ziemlich inhaltslos, ſodaß es in der Folge wol mit Figurenwerk um- und überſpielt werden kann, nicht aber auch nur näher erläutert oder zu einem, einen gewichtigern Inhalt darſtellenden erſten Satz verarbeitet werden konnte. Der ganze Satz macht eher den Eindruck einer weit und mannichfaltig ausgeführten Etude, oder eines Präludiums, als den eines Allegroſatzes. Das ſüß und innig geſungene Adagio erſcheint nach dieſem erſten Satz etwas befremdlich; es iſt nicht leicht zu begreifen, wie ein, ſo nur äußerlich wirkender Satz wie der erſte, zu einer ſo nach innen gewendeten Gefühlsſchwelgerei, die in dieſem Adagio herrſcht, führen konnte. Faſt mehr noch aber muß dann die Menuett befremden, die ihrem Charakter nach an den Derwiſch-Chor aus Beethovens Muſik zu „Die Ruinen von Athen“ erinnert. Der Schlußſatz — ein Rondo, das als „Perpetuum mobile“ in neuerer Zeit außerordentlich weit verbreitet wurde — iſt einer der friſcheſten und wirkungsvollſten Tonſätze, die der Meiſter überhaupt ſchrieb, aber er iſt doch zu leicht gewogen, für eine große Sonate. Des Meiſters Bedeutung lag eben auf anderen Gebieten; tiefe ſeeliſche Geheimniſſe zu entſchleiern, das lag nicht in ſeiner Natur; ſein Reich

war das der Phantaſie; in die Tiefen der Menſchenbruſt hinab zu ſteigen, wie die großen Meiſter Mozart und Beethoven oder wie Franz Schubert, das war nicht ſeine Aufgabe.

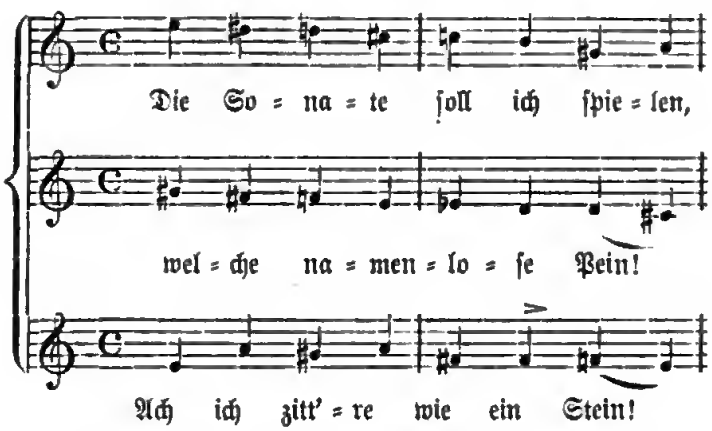
Dem entſprechen auch die Erfolge, welche er auf dem Gebiet des Liedes und der dramatiſchen Muſik jetzt errang. Außer dem erwähnten „Wiegenlied“ componirte er in dieſer Zeit auch noch ein anderes, das populär wurde wie: „Maienblümlein ſo ſchön“.

Mit Abu Haſſan hatte er auch einen dramatiſchen Stoff gewonnen, der ſeiner Individualität zuſagen mußte. Der Text iſt bekanntlich inſofern der Wirklichkeit entſprungen, als er von dem Dichter Hiemer verfaßt war, um das Schuldenweſen der, in Stuttgart verbundenen Freunde zu geißeln. In luſtigſter Weiſe wird dargeſtellt, wie die Gläubiger eines leichtlebigen Ehepaars durch den erheuchelten Tod deſſelben getäuſcht werden. Schließlich erſcheint der Kalif und befriedigt die Gläubiger. Die Ouvertüre iſt aus Motiven der Oper leicht, wie es der Stoff erfordert, zuſammengewoben. Ein reizendes Duett mit feiner Inſtrumentalmalerei eröffnet die Handlung; auch die Arie des Haſſan „Was nun machen?“ iſt pikant und charakteriſtiſch; ganz beſonders der Chor der Gläubiger: „Geld! Geld! Geld!“

Im Duett: „Umgaukelt von Liebe und Treue“ und namentlich in der Arie: „Du Trauter nur beſeligſt mich!“ glaubt man ſchon Aennchens Schalksgeſicht zu erkennen. Voll von Humor iſt auch das Schlüſſel-Duett: „Ich ſuch', ich ſuch' in allen Ecken“, ebenſo wie das Terzett: „Aengſtlich klopft es mir im Herzen“. Das Werk zeigt unzweifelhaft, daß ſein Schöpfer jetzt mit ſicherer Hand Charaktere und Situationen treu und lebenskräftig hinzuſtellen verſtand und daß es ihm nur noch an einem entſprechenden Stoff fehlte, den er allerdings noch nicht ſobald finden ſollte.

Auch mit ſeinen größern Chorwerken vermochte er noch

nicht die entſprechenden Erfolge zu erreichen. Mit der Technik der Vocalformen war er noch weniger vertraut; und ſeine Vocal-Melodien, wenn ſie nicht inſtrumental erfunden ſind, werden leicht trocken und reizlos. Die künſtlichern Formen des Canons verwendet er gern zu Scherzen, aber meiſt in der bequemſten Weiſe, indem er eine kurze Phraſe dreiſtimmig macht und dann die drei Stimmen zu einer Melodie verbindet:



Webers Chorſatz iſt ſonſt im allgemeinen mehr homophon, alſo accordiſch zuſammengehalten, er kommt höchſt ſelten zu jener belebten choriſchen Darſtellung, bei welcher die einzelnen Singſtimmen zu ſelbſtändigern Individuen werden. Die Wirkung iſt dem entſprechend daher mehr ſinnlich reizvoll, als tiefer eindringlich. Das gilt auch von der Hymne: „In ſeiner Ordnung ſchafft der Herr", die Weber zu Gotha 1812 componirte und am 1. Januar 1813 zuerſt im Leipziger Gewandhausconcert aufführte. Auch dies Werk zeigt anziehende Einzelheiten wie gleich das Ritornell am Anfange, und einzelne Sologeſänge, allein es fehlt ihm doch der tiefere Ernſt, den ſolche Werke bei den großen Meiſtern der Vocalformen überall offenbaren. In-

dividualität und Erziehung gaben ſeinem Genius eine andere Richtung, nach welcher der Vocalſatz, namentlich der Chorſatz weniger zu reicher Entfaltung gelangt als der Inſtrumentalſatz. Die ſchönſten und höchſten Objekte ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit lieferte ihm die Phantaſie und für deren Darſtellung bietet die Inſtrumentalmuſik entſprechendere Mittel als die Vocalmuſik. Wol gab die Romantik auch der Empfindung eine neue Richtung; ſie blieb nicht ohne Einfluß auf das Gemüthsleben, aber erſt ſpäter, nachdem die romantiſche Welt dieſem zu größerer Faßbarkeit näher getreten war; und dann äußerte es ſich auch nicht in ſo breiten Strömen wie unter dem Eindruck der früheren Ideale. Umſponnen von den Goldfäden der Romantik wurde der Ausdruck der Empfindung immer feiner zugeſpitzt, ſodaß er den recitirenden Liedſtil der nachfolgenden Meiſter der Romantik erzeugte. Bei Weber wirkte dieſe noch mehr einſeitig auf die Phantaſie, deren Bilder entſprechender durch die Inſtrumentalmuſik dargeſtellt werden.

Sechſtes Kapitel.

Prag. Dresden. Berlin.

In Prag veranſtaltete Weber am 6. März 1813 ein Concert, in welchem er ſeine Sinfonie und die Hymne: „In ſeiner Ordnung ſchafft der Herr“ aufführte und ſein Es-dur-Concert ſpielte, und das ihm eben ſo reichen künſtleriſchen wie pekuniären Erfolg brachte. Wenige Wochen darauf ging er nach Wien, um dort Kräfte für die, in Prag neu zu ſchaffende Oper zu gewinnen. Kurz vor ſeiner Abreiſe hatte Caroline Brandt der Prager Direction ihre Dienſte angeboten und Weber zögerte keinen Augenblick, die junge treffliche Sängerin — die Darſtellerin der „Silvana“. in Frankfurt — zu engagiren; dieſe junge Dame, welche ſeine Gattin werden ſollte, war thatſächlich die erſte Kraft, welche er für die neue Oper gewann. In Wien fand er unter andern alten Bekannten auch Vogler und Meyerbeer und bald kam er auch wieder mit den hervorragenderen Perſönlichkeiten in Verkehr. Am 25. April veranſtaltete er eine Matinée im Redoutenſaale, nicht mit dem bisher gewohnten günſtigen Erfolg. Er fühlte ſich krank und reiſte deshalb eilig nach Prag zurück, wo er von einem heftigen Gallen-

fieber aufs Krankenlager geworfen wurde. Im Hotel des Grafen Pachta fand er die liebevollſte, ſorgfältigſte Pflege; doch erſt nach Verlauf von drei Wochen vermochte er ſich dienſtlichen Geſchäften wieder zu widmen. Dieſe beanſpruchten ihn natürlich bald im höchſten Maaße. Er entwarf ein neues Regulativ für das Orcheſter und eine neue Ordnung für das Opernperſonal, wodurch er ſelbſtverſtändlich ſich Feinde machte und eine, nicht ganz ungefährliche Oppoſition herauf beſchwor. Dabei hatte er eine ausgebreitete Correſpondenz in Betreff der neuen Engagements zu führen; auch beſchäftigte ihn natürlich das Repertoir der, im September beginnenden Saiſon. Er traf die nöthigen Vorbereitungen zur Inſcenirung der erſten Opern, und — lernte auch „Böhmiſch". Da viele ſeiner Untergebenen häufig in ſeiner Gegenwart böhmiſch miteinander verhandelten, ſo kam ihm das gerechtfertigte Mißtrauen, daß ſie gegen ihn intriguirten und ſo entſchloß er ſich kurz, lernte mit Eifer dieſe Sprache und bald durfte keiner mehr wagen, etwas in ſeiner Gegenwart böhmiſch zu ſagen, was er nicht verſtehen ſollte.

Am 9. Septbr. eröffnete er die Opernſaiſon mit „Cortez"; ihr folgte 10 Tage ſpäter Catels „Vornehme Wirthe"; 7 Tage hierauf Mehüls „Jakob und ſeine Söhne" — in nächſter Woche dann Spontinis „Veſtalin"; zwei Wochen ſpäter Cherubinis „Waſſerträger"; drei Wochen darauf deſſen „Faniska"; 14 Tage darauf Iſouards „Lottoloos" und am 19. Decbr. Fränzels „Carlo Fioras". Am Neujahrstage 1814 gab er Aſchenbrödel mit Frl. Caroline Brandt, die mittlerweile in Prag eingetroffen war. Dieſer Oper folgten „Johann von Paris" — „Don Juan" — „Die Dorfſängerinnen" — „Adolf und Clara" von Dalayrac — Sargino von Paër — Fanchon von Himmel u. A. Daneben dirigirte Weber auch noch verſchiedene Concerte; man begreift, daß ihm bei dieſer an-

geſtrengten Thätigkeit nicht viel Zeit zum componiren übrig bleiben konnte. Unterm 16. Mai 1814 ſchreibt er an Rochlitz: „Sie wollen einen Umriß meines Zuſtandes! Ich könnte ihn als vollkommenes Gegen- nicht Seitenſtück zu dem Ihrigen geben. — Früh Morgens bis 10 Uhr, als die einzige Zeit, wo ich ſicher zu treffen bin, beſtürmen mich alle Weſen, die etwas mit mir zu beſprechen haben: da habe ich denn keine ungeſtörte Viertelſtunde, und bin froh, wenn ich die trockenſte Arbeit in den Intervallen vornehmen kann. Täglich von 10 Uhr iſt Probe, die bis gegen $1^1/_2$ Uhr dauert. Sie werden dies begreiflich finden, da ich ein beſchränktes Perſonal habe und immer einen Tag um den andern Oper iſt, da alle Tage, Jahr aus, Jahr ein, geſpielt wird. Dann werde ich meiſtens wo abgefüttert, wo man hingehen muß um nicht ganz aus der Menſchen Augen zu kommen und ihnen auch gelegentlich zu ſagen, was ſie von dieſem oder jenem zu halten haben. Dann geht es noch einen Augenblick nach Hauſe, um die nöthige Geſchäfts-Correſpondenz zu beſorgen, Partituren, Bücher durchzuleſen, zu corrigiren und 1000 Dinge mehr, die ſich täglich haufenweiſe einfinden und doch ſchwer aufzuführen wären. Dann ins Theater, um die nöthigen Befehle für den folgenden Tag zu geben, Rückſprache mit dem Direktor zu nehmen ꝛc. Iſt dies geſchehen und ich recht ermüdet von der Laſt des Tages, dann wäre der Augenblick da, wo ich ſo gern an Freundesbruſt ruhen, und mit ihm mich des Gelungenen freuen, oder auf Verbeſſerung des Fehlerhaften ſinnen möchte — aber da bleibt mir nichts als mein einſames Zimmer, der heftige Kopfſchmerz, und das Gefühl eines unnennbaren Alleinſtehens. — Soll, kann man damit arbeiten? Wäre mein Gänsbacher hier, ſo wäre freilich das Alles anders, aber ſeitdem dieſer ſeiner hohen Vaterlandsliebe gefolgt, und bei den Tyroler Jägern ein rauhes, gefahrvolles Leben, einer ruhigen, angenehmen Exiſtenz vorzog — giebt

es hier keine Seele, die nur im geringſten Anklange zu der meinigen geſtimmt wäre. Der Geiſt des Publikums, den Sie ſo treffend wahr, einen matten, unruhig in's Blaue hinaus wünſchenden nennen, iſt ſo niederſchlagend für den ſchöpfenden Künſtler, daß er ganz dem entſagt, auf ſelbes zu wirken und ſich wieder von ihm begeiſtern zu laſſen. Nichts erregt eigentlichen Enthuſiasmus, alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Hauſe fühlt nicht als Hauſe, weil er überhaupt keinen Gemeingeiſt beſitzt, keine Geſelligkeit exiſtirt, und jeder Stand, und in dieſem wieder jede Familie iſolirt für ſich daſteht und vegetirt. Daß ich Liebe genug zur Sache beſitze, um deshalb doch meine Pflicht als Direktor im vollſten Maaße mit Aufwand all meiner Kräfte zu thun, trauen Sie mir wohl zu, aber der Trieb zum Arbeiten, zu ſchaffenden Leiſtungen, iſt ſo hohen Urſprungs wie die Liebe und läßt ſich eben ſo wenig erzwingen."

Mehr aber noch als dieſe, ihn nicht anmuthenden Zuſtände, bedrückte ihn ein unerquickliches Verhältniß, in das ihn ſein leicht entzündbares, für Frauenſchönheit nur zu ſehr empfängliches Herz gebracht hatte. Die Frau des, in Prag zu jener Zeit engagirten Tänzers Brunetti, die als Fräulein Thereſe Frey gleichfalls dem Ballet angehört hatte und nunmehr als Schauſpielerin in Prag thätig war, eine Kokette mit lockern Grundſätzen und Sitten, hatte ihn in ihre Netze verſtrickt und quälte ihn auf die raffinirteſte Weiſe, indem ſie ihn bald durch ihre Gunſtbezeugungen an ſich zog, bald durch Gleichgiltigkeit verletzte und unglücklich machte. Erſt durch die aufkeimende Liebe zu Caroline Brandt wurde das unwürdige, unſaubere Verhältniß gelöſt. Doch ſollte ihm auch das neue ſich nicht ohne harte Kämpfe und Seelenqualen entwickeln. Im Sommer, den Weber in Bad Liebwerda bei Friedland zubrachte, war er bereits nicht mehr im Zweifel darüber, daß er in Caroline Brandt das Ideal ſeines Lebens gefunden

habe; doch dieſer wurde der Entſchluß, ſein Weib zu werden, nicht leicht. Aus dem gegenſeitigen Briefwechſel geht hervor, daß die nähern Beziehungen, in welche beide getreten waren, häufig gelockert wurden und öfter bis zur Auflöſung gediehen waren, und als Weber am 15. Januar 1815 um Carolinens Hand anhielt, vermochte ſie zu keinem feſten Entſchluß zu kommen, ſondern bat um eine längere Friſt für ihre Entſcheidung. Das verleidete ihm natürlich den Aufenthalt in Prag ſo, daß er ſich fort ſehnte. Er wandte ſich an den, ihm befreundeten Grafen Carl von Brühl, der Intendant der Königl. Schauſpiele in Berlin geworden war. Dieſer hatte auch ſofort die nöthigen Schritte gethan, um ſeine Anſtellung bei der deutſchen Oper in Berlin zu ermöglichen, aber ohne Erfolg.

Unannehmlichkeiten aller Art, vor allem aber ernſtere Differenzen mit Caroline Brandt veranlaßten ihn, bereits im Juni eine längere Urlaubsreiſe anzutreten, die ihn nach München führte, wo er bei Hofe ſpielte und am 2. Auguſt ein öffentliches, ſehr erfolgreiches Concert gab.

Hier begann er auch die Cantate: „Kampf und Sieg“, die er indeß erſt im December beendete. Noch ehe er wieder nach Prag zurückkehrte, hatte ihm Caroline ihren Entſchluß, das Verhältniß zu ihm aufzulöſen, entſchieden mitgetheilt, wodurch er natürlich in die größte Aufregung verſetzt wurde. Seine Rückkehr nach Prag, die am 7. September erfolgte, war für ihn daher kein Freudenfeſt, er fühlte ſich jetzt vereinſamter und unglücklicher als je. Doch fanden ſich die Herzen allmälig wieder zu einander. Caroline erkannte doch auch, daß ihr der Meiſter theurer war, als ſie ſich ſelbſt wol hatte geſtehen mögen, und ſie ſäumte nicht lange, ihm das zu zeigen, ſo daß er wieder in beglückender Hoffnung neu auflebte.

Jetzt widmete er ſich auch wieder ſeinen Pflichten als Kapell-

meiſter mit voller Hingebung. Er ſtudirte Meyerbeer's „Die beiden Kaliphen" (Alimelek) ein und bereitete das Publikum durch die Prager Zeitung darauf vor; dennoch hatte das Werk keinen Erfolg. Am 22. December führte er in ſeinem Benefizconcert die Cantate „Kampf und Sieg" auf, die wiederum bedeutenden Beifall gewann.

Sein Entſchluß, Prag zu verlaſſen, ſobald ſein Contract zu Ende ging, wurde noch dadurch beſtärkt, daß das Präſidium der Verwaltung des ſtändiſchen Theaters es wagte, ſich unzufrieden mit den, ſeit 1812 erzielten Erfolgen zu zeigen. Weber beantwortete das, hierauf bezügliche Reſcript mit einer durchaus objektiv gehaltenen Darlegung, die zum ſchönſten Zeugniß für ihn ſelber wurde. Oſtern 1816 reichte er ſeine Kündigung ein, die natürlich angenommen werden mußte.

Die Cantate: „Kampf und Sieg" ſandte er, in kalligraphiſchen Abſchriften und koſtbar gebunden an Könige und Kaiſer und andere hohe Herrſchaften, die es ihm mit Tabatièren, Ringen u. dgl. lohnten. Bei Ueberſendung der Cantate an den König von Preußen hatte er zugleich um die Erlaubniß gebeten, das Werk im Opernhauſe am Gedenktage der Schlacht bei Waterloo zum Beſten der Invaliden aufführen zu dürfen, was ihm genehmigt wurde.

Er traf am 9. Juni in Berlin ein und fand wieder bei Beer's — diesmal in ihrer Villa im Thiergarten — gaſtliche Aufnahme, und bald war er auch wieder von dem alten Bekanntenkreiſe umringt. Die Aufführung der Cantate hatte wieder den beſten Erfolg für ihn und vermehrte die Zahl ſeiner Freunde um ein Bedeutendes. Er ſchreibt darüber an Caroline: „Vor Allem andern muß ich Dir, mein geliebtes Leben, Nachricht von dem glänzenden Erfolge des geſtrigen Abends geben. Der ganze Hof war in Galla zugegen und das Haus ziemlich beſetzt. Die Ouvertüre (von A. B. Weber) ging ſtillſchweigend vorüber; nun

kamen aber die Lieder (Lützows Jagd — Gebet — Schwertlied) die Spektakel erregten und der im Opernhause unerhörte Fall, daß Lützow's wilde Jagd wiederholt werden mußte. Hierauf die Cantate, die von dem großen trefflichen Orchester und 80—90 Sängern herrlich ausgeführt wurde. Nach der Schlacht, wo das God save the king eintritt, wollte der Jubel kein Ende nehmen. Der König schickte sogleich den Grafen Brühl zu mir um mir zu sagen, daß er außerordentlich ergriffen sei und das Werk nochmals zu hören wünsche. Ich muß also nolens volens noch einige Tage zugeben und heut über acht Tage das Werk wiederholen." — Verschiedene äußere Umstände verursachten, daß dies zweite Concert den Erfolg nicht hatte, den er erwarten durfte, „er war froh, noch ohne Schaden durchzukommen, da die Unkosten sich auf 300 Gulden Conv. M. beliefen."

Da seine Hoffnung, in Berlin als Kapellmeister angestellt zu werden, sich nicht erfüllte — man hatte statt seiner Bernhard Romberg gewählt —, so bewarb er sich durch den Grafen Brühl um Verleihung des Characters als K. Preuß. Hof- und Kammer-Compositeur, allein er wurde abschläglich beschieden, weil der Titel in Preußen nicht gebräuchlich sei, und als dann Brühl in einem erneuerten Bericht darauf antrug, dem verdienten Künstler den gebräuchlichen Titel eines „Kapellmeisters" zu verleihen, wurde das ebenfalls verweigert, „weil dadurch in dem Empfänger Hoffnungen erweckt werden könnten, die man zu erfüllen nicht beabsichtige."

Da Beer mit seinem Sohne Hans nach Carlsbad reiste, so begleitete ihn Weber dahin und hier machte er die Bekanntschaft, die für seine fernere Zukunft entscheidend werden sollte. Er fand hier den Intendanten des Dresdner Hoftheaters Graf Heinrich Vitzthum, der Gefallen an dem genialen Meister fand, und sofort mit Energie seine Anstellung in Dresden betrieb, bekanntlich mit dem günstigsten Erfolge.

Am 18. Juli kehrte Weber nach Prag zurück und erfüllte ſeine Pflichten in alter Weiſe bis zum 30. Septbr., an welchem Tage er die Leitung der Oper in Prag niederlegte.

Während ſeines letzterwähnten Aufenthaltes in Berlin hatte er ſeiner Braut Caroline Brandt ein Gaſtſpiel in Berlin ausgewirkt; am 7. Octbr. fuhr er mit ihr und der Mutter nach Berlin, und hier kam auch der Roman der beiden Herzen zum glücklichen Abſchluß. Die Erfolge, welche Caroline auch hier errang, machten ihn glücklich und Caroline wiederum ſah mit Verwunderung, welche Liebe und Achtung Weber hier genoß und das erfüllte ſie mit gerechtem Stolz. Am 19. Novbr. 1816, an Carolinens Geburtstage — den Lichtenſtein durch ein Feſt in ſeiner Häuslichkeit ausgezeichnet hatte — ſtellte Weber Caroline Brandt dem Freundeskreiſe als ſeine Braut vor. Am 20. Novbr. ging Caroline zu einem Gaſtſpiel nach Dresden, während Weber noch in Berlin blieb.

Mittlerweile war die Angelegenheit ſeiner Anſtellung in Dresden durch den Grafen Heinrich Vitzthum energiſch betrieben worden. Auf ſeine Veranlaſſung hatte ſein Bruder, der Oberſtallmeiſter Vitzthum den ausgezeichneten Künſtler dem Könige von Sachſen zum Direktor der neu zu begründenden Oper empfohlen, war aber von dem Kabinetsminiſter Graf Einſiedel abſchläglich beſchieden worden, „da die Angelegenheit der deutſchen Oper überhaupt noch zu unreif ſei.“ Erſt den Bemühungen des Intendanten Graf Heinrich Vitzthum gelang es, die Anſtellung Webers als königl. ſächſ. Kapellmeiſter in Dresden durchzuſetzen. Anfangs hatte man Webers Forderung von 1500 Thlr. Gehalt zu hoch gefunden, und Vitzthum den Auftrag ertheilt, „ein wohlfeileres Subjekt“ für dieſe Stellung zu ſuchen; doch gelang es dem Grafen ſchließlich ſeinen Willen durchzuſetzen, und ſo wurde Weber als Kapellmeiſter nach Dresden an das Hof-

theater berufen; unterm 21. December 1816 theilte ihm Vitzthum mit, daß der König mit seiner Anstellung einverstanden sei. Bis dahin bestand in Dresden eine deutsche Oper noch nicht. Auch die italienische Hof-Oper, welche im vorigen Jahrhundert noch in vollster Blüthe gestanden hatte, war vom König Friedrich August aufgelöst und der Privat-Unternehmung übergeben worden. Deutsche Opern wurden von der, in Dresden und Leipzig abwechselnd spielenden Seconda'schen Schauspielertruppe gegeben. 1814 erst erhob das russische Gouvernement das Theater wieder zur Staatsanstalt, als welche es auch der König bei seiner Rückkehr 1815 anerkannte. Er machte den Grafen Vitzthum zum Chef desselben und es mußte bereits erwähnt werden, wie sehr dieser sich auch die Schöpfung der deutschen Oper angelegen sein ließ.

Am 13. Januar 1817 traf Weber in Dresden ein, und mußte auch hier bald die Schattenseiten seiner amtlichen Thätigkeit erkennen lernen. — Als Kapellmeister der italienischen Oper war seit 1811 Morlachi engagirt, ein Musiker von geringem Können und Wissen, der aber nichts destoweniger durch sein geschmeidiges Wesen sich die Gunst des Hofes und namentlich des Kabinetministers Graf Einsiedel erworben hatte und von hier aus wurden unserm jungen Meister die empfindlichsten Kränkungen bereitet. Als solche mußte es Weber schon empfinden, daß er, den ursprünglichen Verabredungen entgegen, nicht zum „Kapellmeister" sondern zum „Musikdirector" ernannt war, Morlachi also nicht neben-, sondern untergeordnet sein sollte. Als Weber davon Kenntniß erhielt, war er sofort entschlossen, die Stellung wieder aufzugeben und nur die Vorstellungen Vitzthums bewogen ihn, zu bleiben, aber er knüpfte die Bedingung daran, daß er das Prädikat Kapellmeister erhalte. Er schreibt der Braut unterm 28. Januar 1817: „Du sagst, ich sei aus dem

Regen in die Traufe gekommen, da haſt Du nicht ganz unrecht, aber es iſt denn doch ein ander Ding. Dort war es ein ewiger Regen, der nie aufhören konnte, aber wohl noch ärger werden, wie es auch jetzt iſt, hier aber, wenn ich erſt die Sache in Ordnung habe, bleibt es auf Lebenszeit ſo, und deßhalb muß man auch von Anfang an nichts verſäumen und ſich die Mühe und den Verdruß nicht reuen laſſen. Wird es mir aber zu toll, ſo kann es dann ſicher nur ein elender Kerl aushalten, und ich gehe in Gottes Namen meiner Wege und ſtelle Gottes Gnade und Vorſorge alles anheim, und Du wirſt ſehen, Er läßt brave Kinder nicht ſinken. Aber es iſt hier auch noch gar nicht ſo weit, und ſie würden ſich ſehr blamiren, wenn ſie mich gehen ließen, ich will ja nichts als was mir angeboten worden und ich angenommen habe, aber daran kann ich nichts abhandeln laſſen und am allerwenigſten unter Herrn Morlachi ſtehen. Deutſche und italieniſche Kunſt ſoll gleiche Vorrechte haben, erheben über ihn will ich mich ebenſo wenig." Diesmal hatte er ſich nicht getäuſcht, unterm 10. Februar 1817 berichtete ihm der Graf Vitzthum, daß der König ihm das Prädikat „Kapellmeiſter" beigelegt hätte. Doch unterließen die Italiener und ihre Partei nichts, ihm das Leben ſo ſauer als möglich zu machen und ſeine Thätigkeit zu hemmen und zu verdächtigen, wo ſie nur konnten.

Auch jetzt vermochte er ſeiner Neigung, in öffentlichen Anſprachen das Publikum über ſeine Ziele und Pläne aufzuklären nicht zu widerſtehen; er veröffentlichte in der „Abendzeitung" mit ſeinem vollen Namen einen Artikel: „An die Kunſtliebenden Bewohner Dresdens" und erregte dadurch in gewiſſen Kreiſen nicht geringen Anſtoß, ebenſo wie ſein, mehr collegialiſcher Verkehr mit den hervorragendern Mitgliedern der Oper und des Orcheſters.

Mit größter Energie wandte er ſich nunmehr ſeiner eigent-

lichen Aufgabe zu, die keine geringere war wie in Prag und er löſte ſie wieder mit demſelben außergewöhnlichen Erfolge. Am 30. Januar brachte er „Jakob und ſeine Söhne“ als erſte Oper heraus, und er errang damit einen entſcheidenden Erfolg für ſich und die deutſche Oper.

Kurze Zeit darauf ſollte er auch den längſt geſuchten Opernſtoff finden, an welchem ſeine Individualität voll und ganz zur Erſcheinung kam. Er hatte hier bald die Bekanntſchaft des Dichters Kind wieder erneuert und dieſen an ſein, ihm früher gegebenes Verſprechen, einen Operntext zu ſchreiben, erinnert. Bei dem nächſten Beſuch, den Weber dem Dichter machte, fand dieſer das „Apel'ſche Geſpenſterbuch“ und erinnerte ſich dabei daran, daß er mit Alexander von Duſch, gemeinſam ſchon 1810 die Bearbeitung des „Freiſchütz“ begonnen habe. Auch dem Dichter gefiel der Stoff, er machte ſich bald an die Arbeit und bereits am 1. März hatte Weber den Text in Händen. Er berichtet darüber an ſeine Braut unterm 19. Februar 1817: „Heut Abend im Theater ſprach ich Friedrich Kind, den hatte ich geſtern Abend ſo begeiſtert, daß er gleich heute eine Oper für mich angefangen hat. Morgen gehe ich zu ihm, um den Plan ins Reine zu bringen. Das Sujet iſt trefflich, ſchauerlich und intereſſant. Der Freiſchütz, ich weiß nicht ob du die alte Volksſage kennſt.“

Längere Zeit waren ſie noch über den Namen unſchlüſſig; es wurden auch der „Der Probeſchuß“ und „Die Jägerbraut“ in Vorſchlag gebracht, bis man wieder auf den erſten zurück ging und dieſen feſthielt.

Webers ſehr bedeutende amtliche Geſchäfte ließen ihm für jetzt noch wenig Zeit ſich mit der Compoſition zu beſchäftigen. Noch war ja die deutſche Oper in Dresden nicht geſchaffen; mit Noth und Mühen hatte er es durchgeſetzt, daß ein eigner Chor

engagirt wurde, den er zu organiſiren hatte. Auf Veranlaſſung des Grafen Vitzthum ſtellte er dann ſeine „Vorſchläge, zu weiterem Ausbau der deutſchen Oper“ unterm 24. Mai 1817 zuſammen. Daneben beſchäftigte ihn auch ernſtlich der Gedanke an ſeine Verheiratung und unterm 20. Juni 1817 hielt er bei dem Vater ſeiner Braut um deren Hand an.

Mehrmals war er auch um lebenslängliche Anſtellung beim Könige eingekommen, aber immer abſchläglich beſchieden worden. Da ſtarb am 27. Juni in Berlin Kapellmeiſter Gürlich und am ſelben Tage noch trug Brühl unſerm Meiſter deſſen Stelle an. Wie erwünſcht ihm auch das Anerbieten kam, ſo hatte er doch Bedenken, ohne Weiteres zuzuſagen, ohne über die näheren Bedingungen unterrichtet zu ſein. Der Graf überſandte ihm auf ſeinen Wunſch die Inſtructionen für den Kapellmeiſter in Folge deſſen Weber in ernſte Unterhandlungen trat, die um ſo ſicherer zu einem Reſultate zu führen den Anſchein nahmen, als ihm ſeine Stellung in Dresden durch mancherlei unangenehme Zwiſchenfälle noch mehr verleidet worden war. So hatte ihn Graf Vitzthum mit der Leitung eines, zum Beſten der Armen im Erzgebirge veranſtalteten Concerts betraut, während dieſe Morlachi beanſpruchte, um bei dieſer Gelegenheit ſein Oratorium „Iſacco“ aufzuführen. Der Italiener machte ſeinen ganzen Einfluß bei Hofe geltend und wußte es dahin zu bringen, daß Graf Einſiedel von Vitzthum Widerruf ſeiner Anordnung in Betreff des Dirigenten verlangte und als dieſer ſich weigerte, von Weber forderte, die Leitung des Concerts an Morlachi abzutreten, was Weber entſchieden ablehnte. Als der König davon erfuhr, gab er zwar Weber Recht, aber deſſen Stellung war dadurch nicht behaglicher geworden. Wol errang er mit ſeinem Concert, ebenſo wie mit der Morgenmuſik, welche er der Prinzeß Maria Anna Carolina am 26. Juli früh in Pillnitz darbrachte, bedeutende Erfolge, aber

trotzdem wäre er gern dem Berliner Ruf gefolgt, wenn das nicht durch ein böses Geschick vereitelt worden wäre. Am 31. Juli 1817 brante das Theater in Berlin nieder und am 22. August machte Brühl unserm Meister die Mittheilung, daß Gürlichs Kapellmeisterstelle vorläufig nicht wieder besetzt werden würde.

Kurz darauf erhielt Weber wenigstens dadurch Genugthuung, daß er, durch Decret vom 13. Septbr. 1817 auf Lebenszeit angestellt wurde.

Mittlerweile hatte er auch fleißig an seiner Oper: „Der Freischütz" gearbeitet: das Duett zwischen Agathe und Aennchen war am 3. Juli fertig geworden, die große Arie der Agathe am 26. und 27. August und die Skizze zu Nr. 2 der Oper den 10. August. Dann aber ruhte das Werk und erst Ende des Jahres 1818 konnte er es wieder aufnehmen. Seine amtliche Thätigkeit nahm ihn vollständig in Anspruch. Dazu mußte er zunächst zur Vermählung der Prinzeß Maria Anna, Tochter des Prinzen Max, mit dem Erbgroßherzog von Toscana die Fest-Cantate componiren: „L'Accoglienza" von dem Abbé Celani gedichtet.

Zu jener Zeit hatte Morlachi einen längern Urlaub angetreten und weil Weber zum königl. Kapellmeister ernannt war, mußte er auch den Dienst bei der königl. Tafel und in der Hofkirche mit übernehmen, sodaß er vollauf dienstlich beansprucht war. Selbst seine projektirte Hochzeit mußte er noch auf Wochen verschieben, erst am 4. November 1817 wurde er mit seiner Caroline getraut. Das junge Paar machte dann eine Hochzeitsreise und am 20. December führte Weber seine junge Frau in sein, ganz nach Wunsch und Herzen derselben eingerichtetes Haus.

Wir geben das Portrait der ausgezeichneten Frau nach einem Oelbilde, das ihr jüngster hoffnungsvoller, leider so früh verstorbener Sohn Alexander malte.

Sein junges Glück ſollte nur zu bald wieder durch eine unverdiente Kränkung empfindlich geſtört werden. Da er die Aufſtellung des Orcheſters wol für die ſchwächer beſetzte italieniſche

Caroline von Weber.

Oper, nicht aber für die deutſche zweckentſprechend fand, ſo hatte er eine neue angeordnet, welche ſich ſpäter als durchaus praktiſch erwies und auch beibehalten wurde. Allein die Gegner wußten es durchzuſetzen, daß, nachdem ſogar die Angelegenheit in der

Preſſe beſprochen war, der König Befehl gab, die alte Anordnung wieder herzuſtellen, und auch auf die Vorſtellungen Webers und Vitzthums keinen andern Beſcheid ertheilte.

Wie ſehr der Graf Vitzthum für ſeinen, von ihm begünſtigten Kapellmeiſter beſorgt war, das bewies er auch dadurch, daß er die Verleihung des Civil-Verdienſt-Ordens für ihn beim König beantragte; er wurde indeß abſchläglich beſchieden und kam in Folge deſſen um ſeine Entlaſſung ein, die ihm indeß noch nicht gewährt wurde.

In dieſer Zeit componirte Weber ſeine Esdur Meſſe die am 8. März zum erſten Male in der Dresdner Hofkirche aufgeführt wurde. Auch das ſo beliebt und populär gewordene „Ständchen für Männerchor“: „Schöne Ahnung iſt erglommen“ ſchrieb er in dieſer Zeit.

Doch blieben die Anſtrengungen ſeines Dienſtes und die Kränkungen die er darin zu erdulden hatte, nicht ohne Einfluß auf ſeine Geſundheit; bereits jetzt meldeten ſich die Vorboten jener Krankheit, der er, nach acht Jahren raſtloſer Thätigkeit leider erliegen ſollte. Es erſchien ihm deshalb als unerläßliches Bedürfniß den Sommer über außerhalb der Stadt zu verleben und ſo bezog er am 18. Juni jenes Häuschen in Hoſterwitz, in welchem er den größten Theil ſeiner dramatiſchen Meiſterwerke: „Freiſchütz“ — „Euryanthe“ und „Oberon“ ſchuf.

Zunächſt ſchrieb er hier außer mehreren kleinern Werken die Cantate: „Natur und Liebe“ zum Namenstage des Königs, dann die Jubelcantate zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Königs Friedrich Auguſt. Die Ouvertüre (unter dem Namen Jubelouvertüre bekannt und weltberühmt) ſchrieb er in Dresden, wohin er am 28. Auguſt zurückgekehrt war. Hier mußte er wieder die Kränkung erfahren, daß ſeine Cantate nicht in das Feſtprogramm aufgenommen wurde, nur der Ouvertüre

konnte er mit vieler Mühe einen Platz in demſelben erringen. Die Cantate kam erſt am 23. September in einem, zum Beſten der Nothleidenden im Erzgebirge veranſtalteten Concert zur Aufführung. Zur Feier der goldenen Hochzeit des Königspaars, die am 17. Februar 1819 ſtattfand, componirte Weber ſeine zweite Meſſe in G dur.

Morlachi und ſeine Freunde waren unausgeſetzt bemüht, ihm Verlegenheiten und Aerger aller Art zu bereiten, ſo daß er mehrfach veranlaßt wurde, ſich beſchwerdeführend an den Grafen Einſiedel zu wenden. Im November 1818 beſchloß er, ſeine Oper „Silvana“ einzuſtudiren, aber der ſchlaue Italiener wußte es ſo einzurichten, daß Weber nicht dazu kam, die entſprechenden Proben zu halten und endlich ermüdet das Werk zurückzog, namentlich auch weil er ſich zu krank fühlte, um einen ſolch aufreibenden Kampf auf die Dauer fortſetzen zu können.

Eine ſchwerere Kränkung noch ſollte ihm die Taufe ſeines erſten Kindes, das ihm am 22. December 1818 geboren wurde, bringen. Weber hatte, wie das in ſeiner Zeit ſich ziemlich von ſelbſt verſtand, den König und die Königin gebeten des Kindes Pathen zu werden, was ihm auch gewährt wurde. Die hohen Herrſchaften laſſen ſich bei ſolchen Gelegenheiten vertreten und die Wahl dieſer Vertretung wurde ſo getroffen, daß ſich Weber tief dadurch gedemüthigt fühlte. Während er, ſeiner ganzen Stellung nach, erwarten durfte, daß eine Hofdame und ein Kammerherr als Vertreter bei der Taufe fungiren würden, erſchienen „die Kammerfrau Mademoiſelle Erdtel und der Kammerdiener Schmiedel“ als Vertreter des Königspaars. Zur Jubelhochzeit wurde am 17. Januar 1819 zwar die Aufführung ſeiner Meſſe genehmigt, aber mit einer Sinfonie von Poledro und einem Offertorium von Morlachi! Bald darauf erhielt er den Auftrag, die Feſtoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich Auguſt mit

der Erbherzogin Caroline von Oeſtreich zu ſchreiben. Dem Dichter Friedrich Kind war die Abfaſſung des Textes übertragen worden; er brachte drei Stoffe in Vorſchlag und nachdem Graf Einſiedel „Alcindor“ gewählt hatte, ging der Dichter ſofort an die Arbeit und bereits am 31. März konnte er den Text dem Grafen überreichen, und alſobald bemächtigte ſich auch Weber des Stoffs. Allein er erkrankte um dieſe Zeit ernſtlich und da auch das Kind ſtarb und die Mutter ebenfalls auf das Krankenlager geworfen wurde, ſo machte das junge Ehepaar leidensvolle Wochen durch. Am 5. Mai bereits gingen ſie nach Hoſterwitz und hier erholte ſich Weber wieder ſo weit, daß er wenigſtens ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit wieder energiſcher aufnehmen konnte. Er arbeitete den Klavierauszug zu Abu Haſſan, der Jubelcantate und einzelne Arien. Da traf ihn mitten in dieſer Thätigkeit wieder ein herber Schlag, am 28. Juni kam Graf Vitzthum nach Hoſterwitz und machte ihm die Mittheilung, daß man ihn ſeines Auftrags, für die Vermählungsfeierlichkeiten eine Oper zu ſchreiben, entbunden, zugleich aber auch, daß er (Vitzthum) ſeinen Abſchied genommen und erhalten habe.

In dieſer Zeit ſchrieb Weber auch einige ſeiner beliebteſten Pianofortewerke: Das Esdur Rondo am 29. Juni, die große Polonaiſe (in Edur) am 25. Auguſt, am 28. Juli die Aufforderung zum Tanz und in den Monaten Juli und Auguſt die „Huit pièces à quatre mains“.

Graf Brühl, der ſchon im Juli durch den Theaterſecretär Teichmann bei Weber wegen der Oper: „Der Freiſchütz“ hatte anfragen laſſen, da er die Abſicht hatte, mit ihr das neu erbaute Schauſpielhaus in Berlin zu eröffnen, fand an dem Text, den ihm Weber überſandt hatte, ſolch Gefallen, daß er die Oper für Berlin zu erwerben ſich entſchloß. Er lud Weber auf ſein, bei Dresden gelegenes Gut Seiffersdorf, auf welchem er Anfang

September mehrere Tage verweilte, und veranlaßte den Meiſter, daß dieſer wieder mit erneutem Eifer an der Oper arbeitete. Unterm 21. December ſchrieb ihm der Graf, daß das Schauſpielhaus mit einem Götheſchen Werk eröffnet werden ſollte, doch hoffe er, daß „Die Jägerbraut“ die erſte im neuen Hauſe gegebene Oper ſein ſollte. Die Aufführungen der Meyerbeerſchen Opern: „Alimelek“ und „Emma di Resburga“ wurden wieder Veranlaſſung, daß er mit ſeinen Feinden in offne Fehde gerieth. In gewohnter Weiſe hatte Weber wieder in der Abendzeitung beide Werke eingehend beſprochen und dabei ſein Bedauern kund gegeben, daß der deutſche Componiſt dem Banne der italieniſchen Oper verfallen ſei, die er nicht eben günſtig kritiſirte. Darüber ergrimmte die Partei der Italiener und brachte eine ziemlich heftige Entgegnung im „Literariſchen Merkur“, die ſelbſtverſtändlich Weber wieder nicht ſtillſchweigend hinnahm; erſt Graf Einſiedel, an welchen die Italiener ſich beſchwerdeführend gewandt hatten, machte der Fehde ein Ende.

Von Berlin aus aufs Neue angetrieben, beendete Weber nun ſeinen „Freiſchütz“ und am 13. Mai war er damit vollſtändig fertig.

Doch nicht mit dieſer Oper, ſondern zuerſt mit ſeiner Muſik zu „Preziosa“ ſollte er ſeinen erſten unbeſtrittenen und allgemeinen Triumph feiern.

Der Dichter des Schauſpiels „Preziosa“, P. A. Wolff, hatte von Weimar aus, wo er dem Hoftheater als Schauſpieler angehörte, ſein Werk, zu dem Ebelwein in Weimar die Muſik geſchrieben hatte, nach Berlin an den Director der königlichen Schauſpiele geſandt (1811), der ſich indeß veranlaßt ſah, es wieder zurück zu ſchicken. In Berlin war eine, aus 130 Perſonen beſtehende Räuberbande eingebracht worden, bei welcher ein Mädchen, die ſchöne Louiſe genannt, eine unheimliche Rolle geſpielt hatte. Da Iffland zwiſchen ihr und der Zigeunerin „Preziosa“ einige

Aehnlichkeit fand, so wagte er die Aufführung des Stückes nicht ohne höhere Erlaubniß, die ihm indeß nicht zugestanden wurde und so sandte er das Stück, unter ausführlicher Angabe des Grundes, an den Dichter zurück. — Durch Wolff veranlaßt, wußte Brühl später Weber zu bewegen, daß er eine neue Musik dazu schrieb. Bald nach Beendigung des „Freischütz“ begann er damit und am 20. Juli sandte er die vollständige Partitur an Brühl.

Mittlerweile hatte er schon wieder einen neuen Operntext, und zwar einen komischen durch seinen Freund Theodor Hell erhalten: „Der Brautkampf“, oder wie ihn Weber taufte: „Die drei Pinto's“, der ihn zwar lebhaft beschäftigte, aber ohne daß er damit zu Ende kam.

Nachdem er noch am 19. Juli 1820 Marschners, des jungen hoffnungsvollen Componisten, der sich an ihn gewandt hatte, Oper: „Heinrich IV. und d'Aubigné“ aufgeführt hatte, trat er eine Kunstreise an, auf der ihn seine Gattin begleitete. Sie führte ihn nach Leipzig, Halle, Göttingen, Hannover, Braunschweig, Bremen, Oldenburg, Hamburg, Lübeck, Kiel, Kopenhagen und brachte ihm außer künstlerischen Ehren aller Art auch noch einen nicht unbedeutenden pekuniären Gewinn. Am 4. Novbr. kehrten sie nach Dresden zurück und mit Eifer ging er wieder an seine amtliche Thätigkeit.

Im Januar des nächsten Jahres brachte ihm der reiche Stuttgarter Bankier Benedikt seinen Sohn Julius, den er als Schüler annahm.

Am 15. März 1821 wurde Wolffs „Preziosa“ zum ersten Mal in Berlin gegeben und Webers Musik dazu hatte einen so guten Erfolg, daß sie dem Freischütz die Stätte bereiten half. Die Aufführung dieser Oper führte unsern Meister wieder nach Berlin, wo er in Begleitung seiner Gattin am

4. Mai eintraf und wieder wurde er wie früher, der Gaſt Beers, in deſſen Haus in der Behrenſtraße er Wohnung nahm.

Die Aufführung von Webers „Freiſchütz“ wurde inſofern noch zu einem Ereigniß von außergewöhnlicher Bedeutung, als es damals galt, in Berlin der deutſchen Oper, gegenüber der italieniſchen, die in Spontini einen mächtigen Vertreter gefunden hatte, ihr Recht zu behaupten. Schon 1817 hatte König Wilhelm III., der ſich von den Opern Spontini's ſtark angezogen fühlte, den Verſuch gemacht, den Componiſten für Berlin zu gewinnen, aber erſt 1819 hatte ſich dieſer dazu bewegen laſſen und kam im Mai 1820 als General-Intendant der Muſik nach Berlin. Mit der Schlauheit eines Italieners und der Energie eines feſten Charakters wußte er hier bald ſich zur Geltung zu bringen; aber die Rückſichtsloſigkeit, mit der er ſeinen Opern und der italieniſchen Oper überhaupt ausſchließlich die Herrſchaft ſichern wollte, erweckte ihm bald eine heftige Oppoſition, die bereits offen zum Ausbruch kam, als er Roſſini's: Tancred (am 12. Februar 1821) in italieniſcher Sprache zur Aufführung brachte. In dieſe Zeit der Gährung trat nun Weber mit ſeinem „Freiſchütz“, dem die Anti-Spontinianer mit Hoffnung und mit Bangen entgegen ſahen. Als Weber nach Berlin kam, um bei der Inſcenirung des Freiſchütz mitzuwirken, bereitete auch Spontini die Aufführung einer neuen Oper, ſeine „Olympia“ vor. Sie ging am 14. Mai mit dem ungeheuerſten Pomp in Scene und hatte auch einen faſt beiſpielloſen Erfolg für den Componiſten. Jedes Muſikſtück wurde mit ſtürmiſchen Beifallsſpenden entgegen genommen und der Componiſt am Schluſſe gerufen und mit Kränzen und Gedichten empfangen. Darnach erſchien es faſt unmöglich, ihm dieſen Triumph ſtreitig zu machen oder auch nur zu verkümmern, und doch that es der „Freiſchütz“, der am 18. Juni zum erſten Mal im Schauſpielhauſe unter Leitung des

Der Freyschütze. Oper.

Kostet

[illegible] 20#	62.2 —
Copien [illegible]	
1. [illegible]	10 18 —
[illegible]	1. 9 —
2. nach Wien	10. 4 —
[illegible]	1. 2 —
23. nach [illegible]	18. 14 —
[illegible]	1. 6 —
24. nach [illegible]	10. 6
[illegible]	1. 6
25. nach Königsberg	10. 6 —
[illegible]	1. 6 —
26. nach Stuttgart	10. 8 —
[illegible]	18 —
2 [illegible]	1. 12
1 [illegible]	18 —
27 nach [illegible]	12. 16 —
28 nach [illegible]	12. 10 8
29 nach [illegible]	13 10 —
30 nach [illegible]	14. 10 8
31 nach [illegible]	11. 2 —
32 [illegible]	11. 2 —
33 [illegible]	11. 4 —
34 [illegible]	11. 4 —
35 [illegible]	11. 4 —

Trägt

Honorar — Berlin. 80 Frid[illegible]	440 —
[illegible] 40. Frid[illegible]	220 —
Honorar — Breslau 20 # 7[illegible]	63 18
— — — Prag 20 # 8[illegible]	63. 8
— — — Carlsruhe 24 # 9[illegible]	76. 2
— — — Wien. 100 # 9[illegible] 18[illegible]	312. 12
— — — Dresden. 60 # 9[illegible]	187. 12
— — — [illegible]	

Componiſten zur Aufführung gelangte. Der Erfolg war nicht nur ein ebenſo bedeutender, wie der, der Olympia, ſondern er war auch ein nachhaltiger und durchaus andauernder, während ſchon die dritte Vorſtellung der Olympia von dem weniger zahlreich erſchienenen Publikum bedeutend kühler aufgenommen wurde. Weber ſchreibt über den Erfolg der erſten Aufführung ſeines Freiſchütz in ſein Tagebuch:

„Abends als erſte Oper im neuen Schauſpielhauſe: „Der Freiſchütz", wurde mit dem unglaublichſten Enthuſiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Muſikſtücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und ſang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. ‚Soli deo gloria'."

Ueber den Ertrag der Oper für den Componiſten geben wir deſſen handſchriftliche Aufzeichnungen in ſeinem Wirthſchaftsbuch in treuer Nachbildung als Beilage.

Der ungewöhnliche Erfolg, den der Meiſter mit dieſem Werk errungen hatte, vermochte aber nicht ſeine Stellung in Dresden für ihn angenehmer zu geſtalten. In einem Brief vom 14. Auguſt ſagt er ausdrücklich: „Uebrigens kann ich den Gedanken nicht los werden, daß mich der König nicht mag! Ich habe keine beſtimmten Gründe dazu, aber ein gewiſſes Gefühl, was es mir mit Gewalt behauptet. Schmiedel erzählte ich es, er überging es aber gefliſſentlich mir darauf zu antworten und wer weiß, was der Geheimnißkrämer dafür für Gründe hat, es hat mich aber faſt doch geärgert. Nun wie Gott will! Ich werde ja ſehen, was man hier thun will". Darnach iſt es faſt zu verwundern, daß Weber nicht ohne Beſinnen den, ihm zu dieſer Zeit von Caſſel aus angebotenen Poſten eines Kapellmeiſters mit lebenslänglicher

Anſtellung, Penſion und 2500 Thlr. Gehalt, auch annahm. Weber gab ſich damit zufrieden, daß er 300 Thlr. Zulage erhielt, die aber zugleich auch Morlachi bewilligt wurde, und empfahl an ſeiner Stelle Louis Spohr für den Caſſeler Poſten, der ihn auch erhielt. — Wie wenig man ſeine Bedeutung in Dresden anzuerkennen gewillt war, geht auch daraus hervor, daß es ihm nicht leicht gemacht wurde, den „Freiſchütz“ in Dresden auf die Bühne zu bringen. Auch die herbſten Kränkungen mußte er wieder ruhig hinnehmen. Am 11. November 1821 war ihm ein Brief von Domenico Barbaja, dem Pächter des Kärntnerthor-Theaters zugegangen, in welchem dieſer bat, für die Opernſaiſon 1822—23 eine Oper zu ſchreiben. Da leider ſein Verhältniß zu Kind, dem Dichter des „Freiſchütz“, geſtört war, ſo befand er ſich in der unangenehmen Lage, nach einem andern Textdichter ſich umzuſehen. Unglücklicherweiſe machte er in jener Zeit die Bekanntſchaft mit Helmine von Chezy, die ſeit 1817 in Dresden wohnte. Sie war ſofort bereit, für ihn einen Operntext zu ſchreiben und brachte ihm ſchon nach einigen Tagen mehrere Stoffe, aus denen Weber den zur „Euryanthe“ wählte, den die Dichterin nach der „Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie“ überſetzt hatte. Im Roman ſchon erſcheinen Perſonen und Vorgänge unglaublich naiv und unwahr, daß man allerdings kaum begreift, wie Weber gerade dieſen Stoff wählen konnte, deſſen ganze Unwahrſcheinlichkeit bei der ſceniſchen Darſtellung noch lebendiger zu Tage treten mußte. Man kann nur annehmen, daß ihn das romantiſche Colorit, das er trug, beſtach und ihm die handgreiflichen Mängel verdeckte. Die Ungeheuerlichkeiten des Stoffs imponirten ihm vielleicht deshalb gerade, weil ſie ihm, nach ſeiner Meinung, Gelegenheit gaben, jenen Vorwurf, der ihm in Folge der Behandlung ſeines „Freiſchütz“ gemacht worden war, daß er nur Singſpiele

ſchreiben könne, nicht aber auch eine große Oper, zu widerlegen. Während Helmine von Chezy die Arbeit begann, brachte Weber die Angelegenheit mit Barbaja ins Reine.

Hierzu mußte er die Erlaubniß des Königs einholen und als er in Folge deſſen bei Graf Einſiedel das darauf bezügliche Geſuch mündlich anbrachte, erklärte er zugleich, daß er gern den Antrag Barbajas zurückweiſen würde, wenn ſein König die Vollendung der, für Dresden und zur Huldigung für den Monarchen begonnene Oper wünſchen ſollte. Auch darauf erhielt Weber den, ihn tief kränkenden Beſcheid: „Man müſſe von Beſtellung einer Oper bei ihm abſehen, da ſein „Freiſchütz“ in Vorbereitung, deſſen Erfolg noch abzuwarten ſei, und es unpaſſend erſcheine, zwei koſtſpielige Opern von demſelben Componiſten kurz hinter einander auszuſtatten.“ Die ungeheure Aufregung, in die ihn dieſer unverhoffte Beſcheid verſetzte, wirkte wieder ſehr nachtheilig auf ſeinen, ohnehin ſchon erſchütterten Geſundheitszuſtand, der ſich immer bedenklicher geſtaltete.

Auch beim Publikum fanden ſeine Beſtrebungen nicht die entſprechende Unterſtützung. Den, von ihm eingerichteten Abonnement-Concerten nach Art der Leipziger Gewandhausconcerte, wurde nicht die Theilnahme entgegengebracht, die er zu erwarten berechtigt war. Dagegen hatte „Der Freiſchütz“ bei ſeiner, am 26. Januar 1822 erfolgten Aufführung außerordentlichen Erfolg.

Am 10. Februar 1822 reiſte er nach Wien, hauptſächlich um das Sängerperſonal und auch das Publikum etwas genauer zu ſtudiren. Am 17. traf er dort ein und hörte am 18. ſeinen „Freiſchütz“, der entſetzlich verſtümmelt unter Weigl's Leitung gegeben wurde. Wilhelmine Schröder beſtimmte ihn, daß er den Freiſchütz zu ihrem Benefiz dirigirte; zu dieſem Zwecke that er alles Mögliche, um ſein Werk einigermaßen wieder zurecht zu rücken, was ihm nur in Bezug auf Einzelnes gelang; er hatte

wenigſtens die Kugeln und den Teufel genehmigt erhalten, die von der Cenſur auch geſtrichen waren. Ein von ihm am 19. März gegebenes Concert brachte ihm weder große Ehren noch äußern Vortheil.

Am 26. März traf er wieder in Dresden ein, bis zum Tode ermüdet und ſo war es ihm ein Hochgenuß, daß er am 15. Mai wieder in ſeinem geliebten Hoſterwitz einziehen konnte. Hier beſchäftigte ihn nun ernſtlich die Compoſition der „Euryanthe". Im September ging die Familie wieder nach Dresden zurück, wo ihn ſeine dienſtlichen Geſchäfte verhinderten an der neuen Oper zu arbeiten. Erſt in den erſten Wochen des neuen Jahres war es ihm vergönnt ſich damit zu beſchäftigen.

Durch ihn veranlaßt, war die vortreffliche Sängerin Wilhelmine Schröder in Dresden engagirt worden und mit ihr brachte er Beethovens „Fidelio" am 29. April 1823 in vortrefflicher Weiſe zur Aufführung.

Erſt in Hoſterwitz wo er wieder den Sommer zubrachte, konnte er ſich ernſtlicher der „Euryanthe" widmen. Am 29. Auguſt beendete er die Partitur ohne die Ouvertüre.

Vorher noch war ihm wieder ein rechter Verdruß bereitet worden. Auf ſeine Vorſtellungen ſollte eine neue Muſikdirectorſtelle eingerichtet werden und er hatte dazu ſeinen Freund und Mitſchüler bei Vogler, Gänsbacher vorgeſchlagen. Da erſchien am 21. Auguſt Heinrich Marſchner und theilte ihm mit, daß er ſo gut wie beſtimmt zum Muſikdirector ernannt ſei. „Da ſieht man" ſchrieb Weber in ſein Tagebuch, „was ich hier gelte! Die ſchöne Hoffnung für Gänsbacher iſt zerſtört, ſowie alles Gute, was ich für den Dienſt vorſchlage, immer unberückſichtigt bleibt und mein Wirken hier reines Tagelöhnerwerk iſt!" Diesmal hatte ſich übrigens Marſchner getäuſcht; ſeine Anſtellung war jetzt wenigſtens noch nicht ſo gut wie ſicher; denn als man

wirklich Ernſt machte einen neuen Muſikdirector anzuſtellen, entſchloß man ſich auf Weber's Rath Gänsbacher zu wählen, und erſt als dieſer ablehnen mußte, weil er für Wien engagirt war, fiel die Wahl auf Marſchner.

Am 16. Septbr. 1823 verließ Weber, in Begleitung ſeines Schülers Julius Benedikt Dresden und ging nach Wien, wo er ſeine „Euryanthe" einſtudiren und dirigiren ſollte. Wieder machte er alle die Kämpfe durch, die mit einem ſolchen Unternehmen immer verknüpft ſind und die für ihn, bei ſeinem ohnehin geſchwächten Geſundheitszuſtande doppelt verhängnißvoll wurden.

In Wien ſtand gerade damals die italieniſche Oper in Flor, ſo daß Weber ſelbſt ſich in gewiſſem Grade davon angezogen fühlte; zwar hatte auch ſein „Freiſchütz" außergewöhnlichen Erfolg errungen; aber Euryanthe war eben nach andern Prinzipien entſtanden und Weber fühlte, daß es größere Schwierigkeiten bereiten würde, dieſer Oper hier einen ähnlichen Erfolg zu ſichern. Es war ihm deshalb eine beſondere Beruhigung, daß er in kurzer Zeit auch hier energiſche Freunde fand, die ſich ſeiner annahmen. An der ſogenannten „Ludlamshöhle", dem Verſammlungsort der Literaten, Künſtler u. ſ. w. in Wien, wo ſie den höhern Blödſinn ſtatutenmäßig betrieben, gewann er bald eine mächtigſte Stütze ſeines Unternehmens.

Beſondere Genugthuung gewährte es ihm, daß ihn Beethoven ſo freundlich empfing. Der große Meiſter hatte ſich bereits mit dem „Freiſchütz" eingehender beſchäftigt und ſich durchaus anerkennend darüber ausgeſprochen: „Das ſonſt weiche Mannel", ſagte er, „ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern ſchreiben; gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Caspar, das Unthier, ſteht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinſtreckt, da fühlt man ſie auch!"

Am 5. Octbr. fuhr Weber mit Haslinger und Benedikt zu Beethoven, der ihn sofort erkannte und mit den Worten in die Arme schloß: „da bist du ja, du Kerl! du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!“ und in herzlichster Weise unterhielten sich beide Meister so gut, als eben die Taubheit Beethovens zuließ und als sich Weber verabschiedete, küßte Beethoven Weber mehrmals und entließ ihn mit den Worten: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich kann, so komm ich zur ersten Aufführung.“

Am 25. October wurde die „Euryanthe“ zum ersten Mal unter Direction Webers gegeben und zwar mit glänzendem Erfolge. Henriette Sonntag sang die Euryanthe, Frau Grünbaum die Eglantine, Haitzinger den Adolar und Forti den Lysiart. Wol regte sich auch die Opposition und einzelne Längen wirkten im Allgemeinen abspannend, aber die Solosätze und vor allem die Männerchöre, die mehrmals wiederholt werden mußten, entschieden das Geschick der Oper zu Webers Gunsten, wenn auch der Erfolg nicht entfernt an den des Freischütz heranreichte. Das zeigten schon die nächsten Vorstellungen: die zweite und dritte dirigirte Weber noch selber unter lebhafter Theilnahme des Publikums, die sich dann aber so verminderte, daß die achte schon vor halb leerem Hause stattfand.

Auch in andern Städten, in denen das Werk zu jener Zeit aufgeführt wurde, erging es ihm ähnlich; in einzelnen, wie in Frankfurt a/M., Prag, Cassel, blieb die Oper fast ohne Erfolg. Das bedrückte natürlich den Meister allmälig sehr und in Dresden, wohin er am 10. November zurückkehrte, fand er wieder so viel zu thun, daß er seine schöpferische Thätigkeit über Jahr und Tag mußte ganz ruhen lassen.

Hier wurde er diesmal in der freundlichsten Weise empfangen; das Theaterpersonal überraschte ihn mit einer sinnig arrangirten Festlichkeit und „Euryanthe“, die hier zum ersten Mal am

31. März 1825 in Scene ging, fand ein enthusiastisch Beifall jauchzendes Publikum.

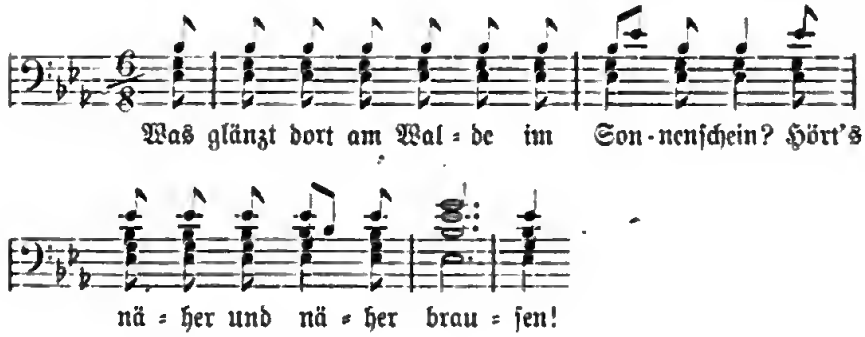
Die vom Grafen Brühl sofort in Angriff genommene Inscenirung der Oper in Berlin, wußte Spontini zu hintertreiben, so daß sie hier erst am 23. December 1825 zum ersten Male, ebenfalls unter Weber's Direction gegeben werden konnte; auch hier hatte die Oper durchaus nicht den erwarteten Erfolg, schon bei der fünften Vorstellung war das Haus fast leer.

Mehr wol als alles Andere drückte den Meister diese Theilnahmlosigkeit des Publikums, gegen das von ihm mit so heiligem Ernst ausgeführte Werk; und da er immer lebhafter fühlte, daß seines Lebens Faden hastig sich abspann, erfüllte ihn die Sorge um das Geschick der geliebten Gattin und seiner beiden Knaben mit Angst und Trauer. Große Freude bereitete es ihm daher, als er von Paris ebenso wie von London Auftrag erhielt, Opern zu schreiben und sie dort zu dirigiren, wodurch ihm ein reicher Ertrag gesichert war. Er entschied sich für London, und verpflichtete sich gegen den Pächter des Theaters — Charles Kemble — die Oper „Oberon" zu schreiben und sie wie „Freischütz", „Preziosa" u. A. in London zu dirigiren.

Siebentes Kapitel.

Die monumentalen Werke.

Während eines Beſuches, den Weber dem Herzog von Gotha in ſeinem Schloſſe Tonna (Gräfentonna) machte (12. Sept. 1814), componirte er jene beiden Lieder für Männerſtimmen, welche hauptſächlich die ganze Gattung in eine neue Richtung drängen ſollten: „Lützows wilde Jagd“ und das „Schwertlied“. Wir konnten ſchon erwähnen, daß Weber's Melodie mehr inſtrumentaler als vocaler Natur iſt, daß ſie die Accente der Wörter, die Sprachmelodie wenig berückſichtigt. Mit dieſen beiden Liedern ſchlägt er einen neuen Weg der melodiſchen Geſtaltung ein; er beobachtet die Accente ziemlich ſcharf, aber ohne ſie zu einer ſelbſtändigern Vocalmelodie zu ſteigern; ſie werden auch hier nur accordiſch, mehr inſtrumental dargeſtellt. „Lützows wilde Jagd“ iſt im Grunde wie für Hörner gedacht:



in dieſe, ganz auf Klang und Technik der Hörner berechneten Accorde, ſprechen die Sänger gewiſſermaßen die Worte mit ziemlich ſcharfer Accentuation hinein; in ähnlicher Weiſe iſt auch das „Schwertlied“ declamirt. Damit aber hatte Weber die Geſangsweiſe geſchaffen, die dieſen Liedern ihre ungeheure Verbreitung ſicherte und die ſich bald im ganzen Männergeſange einbürgerte. Sie entſprach aber auch vollſtändig jenem neuen Geiſt patriotiſcher Geſinnung, der in Deutſchland in den Freiheitskriegen wachgerufen worden war, als Ernſt Moritz Arndt — Max von Schenkendorf — Friedrich Rückert und Theodor Körner ihre begeiſternden Lieder ſangen. Durch den Zauber der accordiſchen Wirkung wußte Weber eine gewiſſe träumeriſche Innigkeit des alten Volksliedes zu erreichen und durch ſeine Accentuation das ſittliche Pathos thatendurſtiger Begeiſterung. Ganz in ähnlicher Weiſe iſt ein drittes Lied von Körner geſungen: „Männer und Buben“, aber es konnte nicht die Bedeutung jener beiden gewinnen, weil ihm der Klangzauber fehlt; es iſt mehr trocken oder im Bänkelſängerton declamirt. Höher ſteht nach dieſer Seite das vierte: „Friſch auf mit raſchem Flug“ (1814, 20. Octbr.) ohne jene beiden erſt genannten zu erreichen. Dagegen wirkt wieder das: „Gebet vor der Schlacht“: „Hör' uns Allmächtiger“ ſowol durch ſeine melodiſche Gewalt wie durch ſeinen Harmoniereichthum, außerordentlich eindringlich. Drei andere Lieder aus Körners: „Leyer und Schwert“ ſchrieb unſer Meiſter wieder in anderer Weiſe, für eine Singſtimme mit Pianoforte-begleitung und er verſuchte zugleich den Inhalt etwas näher inſtrumental zu erweitern. Das eine: „Vater ich rufe dich!“ iſt mehr declamatoriſch gehalten; er ſelber proteſtirt dagegen, daß die Begleitungspaſſagen, die hier leicht vermuthete Tonmalerei beabſichtigen. Er ſchreibt an Rochlitz unterm 14. März 1815

aus Prag: „nur wünſchte ich, daß Sie in dem Gebet während der Schlacht in der Clavier-Begleitung nicht etwa ein Schlachtgemälde ſehen ſollten; nein, das Mahlen liebe ich nicht; aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, in dem er in einzelnen betenden, andächtigen langen Accenten zu Gott mit gepreßter Seele ruft — die wollte ich ſchildern.“ Das zweite Lied: „Abſchied vom Leben: Die Wunde brennt“ trifft Situation und Stimmung ungleich weniger als jenes. Der Mittelſatz: „Viel goldne Bilder ſah ich um mich ſchweben,“ iſt doch wol für einen Sterbenden zu heißblütig, leben- und glückathmend geſungen.“ Volksthümlich anmuthend iſt dagegen das letzte: Troſt: „Herz laß dich nicht zerſpalten“ gehalten; der Wechſel zwiſchen Dur und Moll charakteriſirt die Stimmung ganz vortrefflich.

Eigenthümlichen Ausdruck gewann dieſe ganze Richtung der Zeit auch in der Cantate: „Kampf und Sieg“ die Weber zur Feier der Schlacht bei Belle Alliance ſchrieb. Als er (1815) während ſeines Urlaubs in München verweilte, traf dort die Nachricht vom Siege bei Waterloo ein, welcher der Napoleoniſchen Herrſchaft zum zweiten Mal ein Ende machte, und unter dem allgemeinen Jubel, der deshalb überall hervorbrach, faßte Weber den Entſchluß, eine Cantate zur Feier dieſes großen Ereigniſſes zu componiren. Während des Dankgottesdienſtes in der Michaeliskirche, dem er beiwohnte, durchdachte er den Plan zu dieſer Siegescantate und der Schauſpieler und Dichter Wohlbrück, dem er beim Ausgang aus der Kirche Mittheilung davon machte, erbot ſich ſofort den Text zu ſchreiben. Erſt am 2. Auguſt kam er damit zu Ende und in München noch begann Weber mit der Compoſition, aber bald mußte er ſie unterbrechen und ſo kam er erſt in Prag dazu ſie (im Decbr.) zu vollenden. Das Werk wurde hier am 22. Decbr. 1815 und wie erwähnt am 18. und

23. Juni 1816 in Berlin aufgeführt. Weber hat ſich ſelber über ſeine Anſichten bei der Compoſition ausgeſprochen und wir geben dieſe in der Hauptſache, weil dadurch ein helles Licht auf ſeine Weiſe der Produktion überhaupt geworfen wird:

„Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entſchluß faßte, obige Cantate zu ſchreiben, ſo waren wir Beide ſo erglüht und erfüllt von den großen Welt-ereigniſſen der letzten Zeit, daß wir glaubten, dieſen Stufen-gang der ſeltenſten, wechſelndſten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrſchenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele zu führen, ihn gleichſam jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblicke nochmals durchleben laſſen zu können.

Daß dieſe Anſicht eine in Manchem von dem gewöhnlichen Kantaten-Zuſchnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war blos das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen ſchwebende Bild auch ebenſo klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerkſam gemacht, den Saal betritt, dargeſtellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatiſche, war das Erſte, was ſich als Hinderniß dem Componiſten in den Weg warf, obwohl eben dieſe Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatſachen erweckten und ſogleich ausgeſprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die auf kontraſtirenden und ſich ſelbſt in den Gefühlen widerſtreben-Theile, ohne das theatraliſche Hülfsmittel des Auges, deutlich geſondert zu vereinigen, ſchien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urtheil der Kenner einſt bezeichnen.

Um dem raſchen Fortſchreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Geſangſtücke, wie in andern

Kantaten, als Arien u. ſ. w. verſchmäht, und als ſtörend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Beſtimmung ſeiner Hauptfarben in deren einzelnen Theilen; nämlich: ich ſchrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren aufeinander folgenden Wirkung ich mir Erfolg verſprach, ich wog ſtreng den Gebrauch der Inſtrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Grenze eines gewöhnlichen, ſtark beſetzten Orcheſters vorgeſchrieben hatte, theils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, theils, um nicht durch einen, mir der edlen Kunſt unwürdig ſcheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu ſcheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätſchenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden ſchildern wollte. —

Die Gefühle der menſchlichen Natur bei einer ſo großen Begebenheit, durch Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren ſind, die einzelnen Völker ſo treffend und ſchnell verſtändlich als möglich zu bezeichnen, war nächſtdem mein Haupt-Augenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, deſſen Zergliederung alles oben Geſagte in gehöriges Licht ſtellen wird.

Euch, meine Freunde, die Ihr mich kennt, iſt wohl die Bemerkung überflüſſig, daß, wenn ich öfters die Worte: groß, edel u. ſ. w. bei Bezeichnung meiner Melodien brauche, ich damit nur den Willen, ſie ſo zu geben andeuten wollte. Gott ſei Dank, noch ſtehe ich hoffentlich im Vorwärtsſchreiten, denn noch vor Kurzem habe ich an einem Gemüthsmeſſer in der muſikaliſchen Zeitung (der Aufſatz über die Unzufriedenheit des Künſtlers Nr. 35, 1815) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin."

Der Geiſt der muſikaliſchen Einleitung iſt (D moll) — (und außer dem Quintett, blos 4 Hörner, Fagott und Pauken) abgeriſſen — ſtürmiſch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt ſich gegen das Ende zu hoher Kraft und verſchwindet wieder gleichſam in unwillig verſchloſſenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müſſen (z. B. die Stelle „nun enger und enger umdrängt der Dränger"), worauf der volle Chor (D moll) „reißt wieder ſich die Zwietracht los" eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend ſpricht dann der Glaube (B dur mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht" daran ſchließt ſich das Terzett (von Discant, Tenor und Baß, G dur) „Brüderlich Hand in Hand" mit obligaten Violoncellen. Ein ſtürmiſch eintretendes Ritorell, das immer langſamer und geſammelter kräftig wird, leitet den Kriegerchor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang" iſt gleichſam im Vorbeifluge der Oeſterreichiſche Grenadier-Marſch eingeflochten, und mächtig und kräftig ſchließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt — in den Staub" — NB. ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf dem Ton E, dann ein übermüthiger Marſch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreiſchend inſtrumentirt vorgetragen, deſſen bekannten Rhythmus $^6/_8$ vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In dieſen Marſch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich ſo zu löſen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders muſikaliſch fallenden Einſchnitten, an die des Marſches, als von einander unabhängig, und jedes für ſich beſtändig machte.

Der Marſch verliert ſich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährenden in einzelnen Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewiſſen Erſterben forttobt, worauf das übermüthige: ah, ça ira (D dur) mit blaſenden Inſtrumenten frech eintritt. Dazwiſchen der Ausruf der Krieger: „Der Feinde Spott?“ nach welchem das ganze Orcheſter das ça ira ergreifend mit hölliſchem Jubel in gemeiner Trompeten-Freude endet.

Pauſe. — Dann einzelne Horn-Stöße in Es und hoch B, wozu ich die acht preußiſchen Jäger-Signale: als „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Maſſe formirt — Angriff ꝛc.“ benutzt habe; dazu die Krieger blos declamirend beinah' — „Ha, welch ein Klang ꝛc.“ die Singſtimmen allein, und die Melodie aus meiner Compoſition von Lützows wilde Jagd, von Körner gewählt, bei den Worten: O, Himmelsluſt in Todesdrang, das iſt Freundes muthiger Schlachtgeſang.“ Jetzt ſtürzt (in Es dur und zum erſten Mal mit 3 Poſaunen) die erneuerte Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die erſten vier Zeilen: „Der Kampf erneut“ geſungen, ſo tritt das freche, ſich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den, auf es einſtürzenden Accorden des ganzen übrigen Orcheſters erdrückt, in immer kürzern Abſchnitten bis es endlich ganz erliegt, und die Muſik fort modulirt in ſeltſamen Weiſen, daß der Zuhörer nirgends das Unbeſtimmte feſthalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der, zum erſten Male eintretenden türkiſchen Muſik das „Hurrah!“ fürchterlich erklingt, nach den Worten: „Jetzt an den zerſprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß“ ſich wiederholt und endlich alle Blasinſtrumente, Trompeten und Poſaunen das erhabene „God save the King“ anſtimmen, während das Saiten-Orcheſter, Trommel ꝛc. die Schlacht fortraſet und endlich verlöſcht.

Die Rhythmen und Instrumental-Figuren verbinden sich hier so seltsam, daß der unmittelbare Uebergang vom raschen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich ist, da im letzten die Viertel dasselbe Gewicht bekommen, was vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigstel-Noten so geschwind wie die vorigen Achtel sind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutschen und englischen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreißt.— im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncell's und Posaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms", bis er mit den Worten schließt: „preisen Euch als des Jahrhunderts Glanz". — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede ist" — der Tenor: „wo keine Thräne fließt" — der Baß: „sich jede Wunde schließt." Alle drei: „dort! in der Unsterblichkeit ꝛc." mit Recitativ, Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt Euch der Kranz".

Dann singt der volle Chor unisono in F dur: „das Wort des Herrn ist Felsengrund".

Hierauf eine einfach edle Melodie von Clarinett und Fagott, die dann drei Solostimmen auffassen: „wo auch nur zwei im festen Bunde".

Nun Ritornell voll frischen Muthes in D moll, und die Worte: „die Ihr des Unterdrückers Macht" bis „Preist, Völker Gottes Namen" als Diskant-Recitativ behandelt.

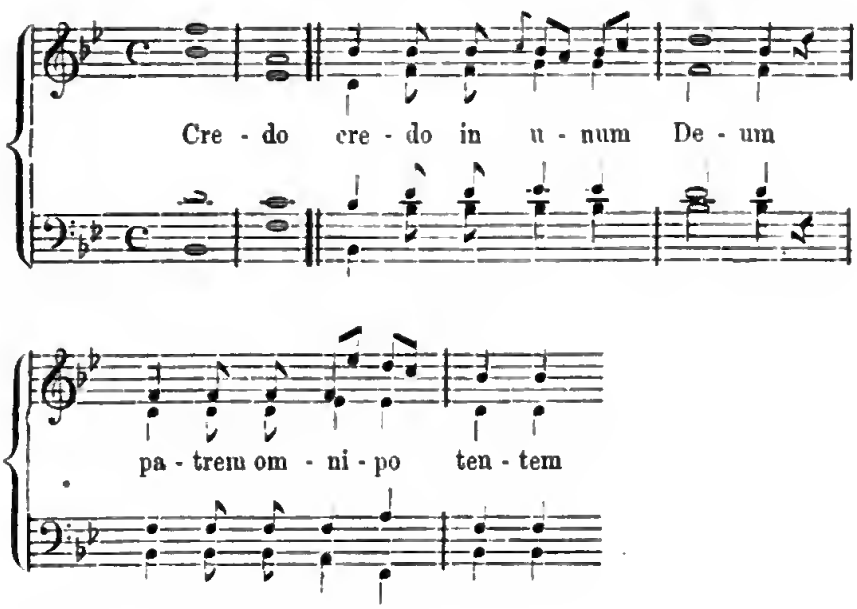
Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, dich loben wir", die später das Fugenthema wird und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesammte Pracht des Orchesters in D dur und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, dich loben wir". Die übrigen Worte, betend behandelt, mit

ſchmeichelnder Violin-Melodie begleitet: „gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“ von vier Singſtimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Geſtaltungen zuletzt mit dem Geſange der vier Soloſtimmen zu: „Gieb und erhalte den Frieden der Welt“ ſich vereint und in Jubel und Dank ſchließt.“

Der Meiſter erſcheint hier ganz als Schüler Voglers, und zugleich als der erſte geniale Vertreter jenes neuen Standpunkts, den wir bereits andeuteten, von welchem aus nicht mehr die Geſtaltung eines idealen Inhaltes in plaſtiſchen, ſich ſelbſt in höchſter Deutlichkeit ausſprechenden Formen verſucht wird, ſondern die möglichſt treue Illuſtration mehr äußerer Vorgänge oder eines fertigen Programms. Er geht hier einem ſolchen mit großer Treue nach, aber noch entdecken wir kaum auch einen Zug ſeiner eignen Individualität zu deren Entfaltung allerdings auch der Text wenig Veranlaſſung giebt.

Daß Weber von dieſem Standpunkt aus auch den Meßtext behandelte, geſchah wol weniger aus innerm Drange, als vielmehr veranlaßt durch ſeine Dresdner Stellung. Die beiden Meſſen, in Es dur und in G dur, welche er in den Jahren 1818 und 1819 componirte, erſcheinen daher mehr wie Gelegenheitscompoſitionen, weniger wie Werke, die aus innerm Drange hervorgingen. Die Meſſe in Es dur iſt weiter ausgeführt, aber ſie entſpricht ſonſt in Empfindung und Verarbeitung durchaus der, in G dur, von welcher wir zwei Sätze in der Notenbeilage mittheilen. Sie ſind unſtreitig die bedeutendſten der ganzen Meſſe, und auch ſie geben den Beweis, daß der Meiſter nur ganz obenhin von ſeinem Gegenſtande ergriffen iſt. Er huldigt der mehr realiſtiſchen Weiſe, die namentlich durch Joſeph Haydn auch in Deutſchland bei der katholiſchen Kirchenmuſik allgemeinen Eingang gefunden

hatte; aber Weber thut es mit den noblern, edlern Mittel ſeines, durch die Romantik beſtimmten Stils. Das Bewußtſein der Nähe Gottes hat dieſem indeß keine ernſtere Richtung aufgenöthigt und auch die wunderbaren Geheimniſſe des Wortes Gottes veranlaſſen den Meiſter nicht zu einem tiefern Erfaſſen ſeiner Aufgabe. Im „Sanctus“ iſt er vorwiegend bemüht, Pracht und Glanz zu entfalten, während das Benedictus faſt ſentimental weich wird. Das „Credo“ aber declamirt er einfach, wie ſeine Lieder:



und dieſer Satz, dem die Meſſencomponiſten ſonſt meiſt immer die größte Sorgfalt zuwenden, beweiſt am meiſten, wie nur obenhin angeregt unſer Meiſter von ſolchen Aufgaben erſcheint.

Der neue Vocalſtil, den Weber auf dieſem Wege gewonnen hatte, konnte ſelbſtverſtändlich nicht ohne Einfluß auf ſeine Inſtrumentalwerke bleiben. Dieſer zeigt ſich namentlich zunächſt in den Sonaten, die er nachdem in dieſer Zeit ſchrieb — (Op. 39

in As dur 1816 und Op. 49 in D moll.) Beide entſprechen ebenſo wenig wie die früher erwähnten allen Anforderungen, welche man an die Form ihrer eigenſten Idee nach ſtellen muß, allein die ausdrucksvollere Melodik, die in ihnen vorherrſcht, giebt ihnen doch einen tiefern Gehalt. Auch der erſte Satz der Asdur-Sonate erhebt ſich nur durch den größern Ernſt, mit dem Melodien und Figurenwerk eingeführt ſind, über den Standpunkt der bloßen Luſt am ſinnigen Spiel mit Klängen und Harmonien. Der nächſte Satz variirt und paraphraſirt eine reizend klingende Romanze. Mit dem ganzen Glanz des reichentwickelnden Klangvermögens und der brillanteſten Technik des Inſtruments ſind dann der dritte Satz (Menuetto capriccio) und der letzte (Moderato e molto grazioso) ausgeſtattet.

Der erſte Satz der Dmoll-Sonate (Op. 49) hat nicht nur gewichtigere Motive noch, als der erſte, der vorher genannten, ſondern die ganze Conſtruction des Satzes entſpricht auch mehr der urſprünglichen Form, das aber beeinträchtigt ſeine Wirkung; dieſe iſt weniger glanzvoll als bei der vorhergehend betrachteten. Das Andante entſpricht ganz dem der As-dur Sonate und das Presto gehört zu den brillanteſten Clavierſätzen, welche überhaupt geſchrieben wurden. Eine ganze Reihe ſeiner Züge beweiſen, daß der Meiſter immer mehr ſeines Materials Herr wird, und daß er immer höher ſich über das bloße ſinnige Spiel mit Klängen und Klangeffecten erhebt. Davon giebt auch das „Grand Duo concertant pour Pianoforte et Clarinetto“ (1816, Op. 48) laut redend Zeugniß. Noch mehr gilt dies von dem Rondo brillante per il Pianoforte (Op. 62) 1819 (am 29. Juni in Hoſterwitz), das, obgleich ein Virtuoſenſtück, doch in ſeiner feſten Conſtruction einen idealen Inhalt darlegt.

Ganz beſondern Werth gewinnt nach dieſer Seite das als

„Aufforderung zum Tanz" bezeichnete Clavierſtück, das eine beiſpielloſe Popularität erreichte, und heute noch nichts von ſeinem unwiderſtehlichen Reiz verloren hat. Wie Jähns*) angiebt, hatte auch dies prächtige Tonſtück ein Programm, das Weber ſeiner Caroline, welcher das Werk gewidmet iſt, mittheilte, als er es ihr zum erſten Male vorſpielte. Nach deren Angabe iſt es folgendes: Introduction: Erſte Annäherung des Tänzers (Tact 1—5), dem eine ausweichende Erwiderung der Dame wird (5—9). Seine dringender geſtellte Anforderung (9—13, der kurze Vorſchlag c und der lange as^1 ſind hier ſehr bedeutſam). Ihr nunmehriges Eingehen auf ſeinen Wunſch (13—16). Nun reden ſie eingehender: Er beginnt (17—19), ſie antwortet (19—21), er mit erhöhtem Ausdruck (21—23), ſie wärmer zuſtimmend (23—25). Jetzt gilts dem Tanz! Seine directe Anſprache bezüglich darauf (25—27), ihre Antwort (27—29), ihr Zuſammentreten (29—31), ihr Antreten; Erwartung des Beginns des Tanzes (31—35). Der Tanz — Schluß: ſein Dank, ihre Erwiderung, ihr Zurücktreten — Stille". Sinnlich reizvollere, und doch inhaltreiche Tanzweiſen, ſind wol noch niemals wie hier zu einem entzückenderen Kranz zuſammengewunden worden. Und Lebens- und Liebesluſt haben wol noch ſelten einen ſo hinreißenden Ausdruck im Tanz gefunden wie hier. Das aber macht das Tonſtück zu einem Meiſterwerk erſten Ranges, die Tanzform iſt damit in die Reihe der höchſten Kunſtformen erhoben.

Das prachtvollſte Seitenſtück dazu bildet die Polonaiſe in Edur (Polacca brillante, 1819 am 25. Aug. in Hoſterwitz). Sie ſchimmert und glitzert im höchſten Glanze, den ſelbſt das ſinnigere Trio nicht einen Augenblick verliert, und doch fehlt auch

*) Carl Maria von Weber in ſeinen Werken. Chronologiſch-thematiſches Verzeichniß. Berlin 1871. S. 284.

nirgend jener ernſte Untergrund, der dieſem Glanz erſt die rechte Bedeutung giebt, ihn nicht als bloßen Flimmer und Flitter erſcheinen läßt. Höher aber als dieſe Clavierſtücke ſteht noch das Concertſtück für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters (Op. 79, 1821 am 18. Juni in Berlin). Daß auch dieſem wieder eine Art Programm zu Grunde liegt, deutet Weber ſelbſt an; er ſchreibt darüber an Rochlitz: „ich habe jetzt ein Clavier-Concert in F moll im Plan. Da aber die Moll-Concerte ohne beſtimmt erweckende Idee beim Publikum ſelten wirken, ſo hat ſich ſo ganz ſeltſam in mir unwillkührlich dem Ganzen eine Art Geſchichte untergeſchoben, nach deren Fäden die Stücke ſich reihen und ihren Charakter erhalten und zwar ſo detaillirt und gleichſam dramatiſch, daß ich mich genöthigt ſehen werde, ihnen folgende Titel zu geben: Allo, Trennung; Adagio, Klage; Finale höchſter Schmerz, Troſt, Wiederſehen, Jubel. — Da ich alle betitelten Tonbilder ſehr haſſe, ſo wird es mir hölliſch ſauer, mich ſelbſt an dieſe Idee zu gewöhnen, und doch drängt ſie ſich mir unwiderſtehlich immer wieder auf und will mich von ihrer Wirkſamkeit überzeugen.“ Das Programm iſt durch ſeinen Schüler Benedikt erhalten worden. Der Sohn Max Maria erzählt darüber*).

„Er (Weber) brachte die noch faſt naſſen Notenblätter heiter der, eben von einem Unwohlſein geneſenen Caroline, bei der ſich Benedikt befand, ſetzte ſich an's Clavier und ſpielte den Beiden das Concertſtück von Anfang bis zu Ende mit großem Feuer vor, indem er den Vortrag mit lauter Stimme in folgenden Worten commentirte:“

„Die Burgfrau ſitzt auf dem Söller — Sie ſchaut wehmüthig in die weite Ferne hinaus — Der Ritter iſt ſeit Jahren

*) In dem angeführten Werk Bd. II, 311.

im heiligen Lande. — Wird ſie ihn wiederſehen? — Viele blutige Schlachten ſind geſchlagen. — Keine Botſchaft von ihm, der ihr Alles iſt. — Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnſucht nach dem hohen Herrn. — Endlich ergreift ſie ein entſetzliches Geſicht. — Er liegt auf dem Schlachtfelde — verlaſſen von den Seinen — das Herzblut aus der Wunde rinnend. — Ach könnte ich ihm zur Seite ſein — und wenigſtens mit ihm ſterben! — Sie ſinkt bewußtlos und erſchöpft hin! — Horch! was klingt dort in der Ferne?! — Was glänzt dort am Walde im Sonnenſchein? — Was kommt näher und näher? — Die ſtattlichen Ritter und Knappen, alle mit dem Kreuzeszeichen — und wehende Fahnen — und Volksjubel — und dort — er iſt's! — und nun in ſeine Arme ſtürzend. — Welch' ein Wogen der Liebe — welch' endloſes unbeſchreibliches Glück. — Wie rauſcht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen — mit tauſend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündigen."

„Den Beiden", fährt der Sohn fort, „iſt die Stunde, wo ſie der Meiſter ins Innerſte ſeines Schaffens blicken ließ, unvergeßlich geblieben. Weber aber hat die Wortbilder zu ſeiner Tonmalerei nicht als Programm zum Concertſtück F moll drucken laſſen, ſondern ſie nur mit freundlichem Kopfnicken beſtätigt, als Benedikt ihm das zeigte, was er aus der Erinnerung am ſelben Morgen noch niedergeſchrieben."

Mit dieſen Clavierwerken hatte die neue Entwickelung des Clavierſtils einen Höhepunkt erreicht. Während dieſe bisher von dem Beſtreben geleitet wurde, durch das eigenthümliche Klangweſen des Inſtruments die Inſtrumentalformen um und neu zu geſtalten, treten jetzt Klangweſen und Technik entſchiedener in den Vordergrund, ſie werden gewiſſermaßen Selbſtzweck. Es iſt an andern Orten vom Verfaſſer nachgewieſen worden, daß die Inſtrumentalformen in den Vocalformen wurzeln und

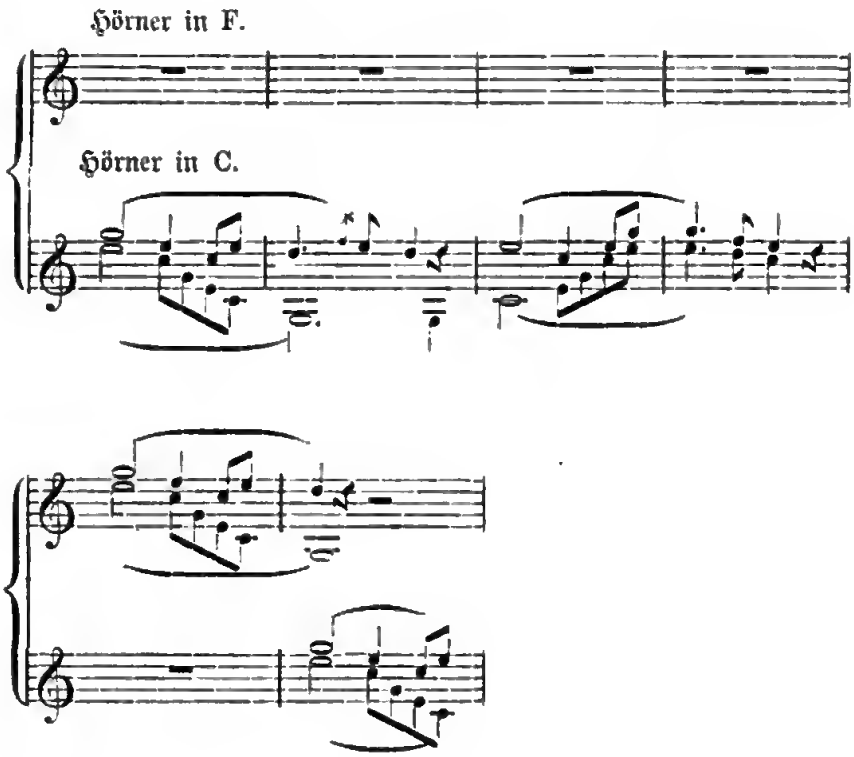
daß dieſe nach ewigen, größtentheils außerhalb des Materials liegenden künſtleriſchen Geſetzen conſtruirt werden. Indem dann die Inſtrumentaliſten ſich dieſer Vocalformen bemächtigten um ſie zunächſt auf Inſtrumente zu übertragen und dann für dieſe zu bearbeiten, unter Berückſichtigung der beſondern Technik und des abweichenden Klangvermögens der einzelnen Inſtrumente, entſtanden die ſelbſtändigen Inſtrumentalformen, deren weitere Entwicklung immer durch die Verbeſſerung des Klangweſens und der Technik beeinflußt wurde, ohne daß dieſe die Formen zerſetzend wirkte. Wir konnten ſchon an den erſten Clavierompoſitionen Webers nachweiſen, daß er dieſen Standpunkt allmälig aufgiebt, daß ihm nicht mehr daran liegt, die Formen durch das neugewonnene Klangweſen zu erneuern, ſondern vielmehr dieſes ſelber zur unmittelbarſten und höchſten Wirkung zu bringen. Wir ſahen, wie er ſich dazu der einfachſten Formen des Liedes, der Variationen, des Tanzes u. ſ. w. bedient und dieſe ſelbſt meiſt nur in ihren Umriſſen noch feſthält. Bei der, in dieſer Weiſe verſuchten Darſtellung der größern und breitern Formen iſt er dann bereits genöthigt, durch eine Art von Programm den mangelnden innern Zuſammenhang zu erſetzen, wie auch hier bei dem Concertſtück. Es iſt nicht nothwendig zu unterſuchen, ob und wieweit der Meiſter das erwähnte Programm inne gehalten hat; die bunte Vielheit der Bilder, in denen es ſich darſtellt, wirkt außerordentlich anregend und belebend auf unſre Phantaſie und die reichſten und ſchnell wirkendſten Mittel werden aufgeboten um ſie in blendendſter Weiſe auszuführen. Dem Clavier werden zu dieſem Zwecke wundervoll wirkende Klangeffecte entlockt, nicht weniger aber auch dem Orcheſter, in deſſen Klangweſen Weber ſich ebenſo tief eingelebt hatte. Die urſprüngliche Idee des „Concerts“ iſt hauptſächlich nur inſofern gewahrt, als das Orcheſter vornehmlich die Grundgedanken einführt, die dann das

Pianoforte im eifrigem Wettſtreit mit jenem in ihrer Weiſe darſtellt, paraphraſirt und variirt.

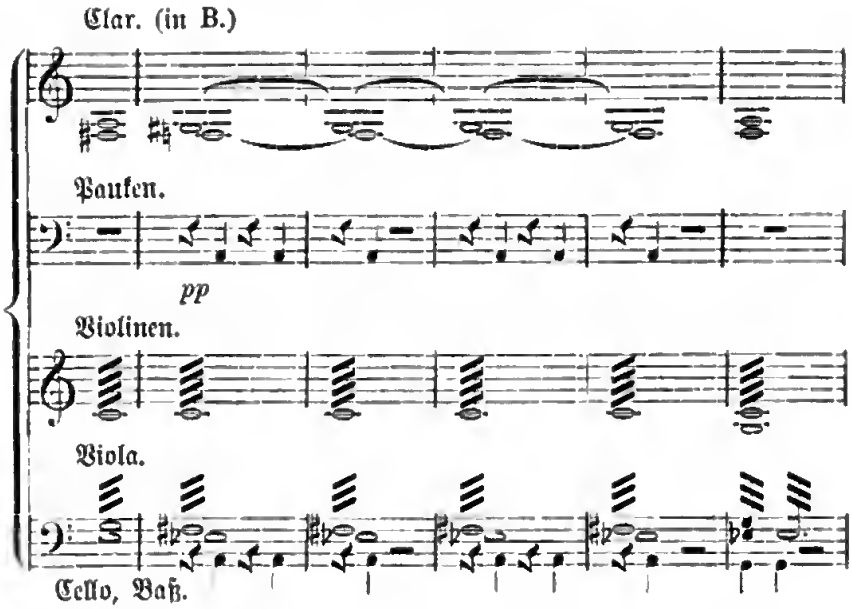
Wie von dieſem Standpunkte aus dann auch die Oper neu geſtaltet wird, konnten wir ebenfalls bereits andeuten; das erſte monumentale Werk dieſer Art iſt „Der Freiſchütz“ mit dem die weſentlichſten Grundzüge deutſchen Gemüths Ausdruck und künſtleriſche Darſtellung gewannen. Das Dämoniſch-Phantaſtiſche des Stoffs hat von jeher im deutſchen Gemüth immer den lebhafteſten Wiederhall gefunden. Namentlich gern beſchäftigte ſich die Phantaſie mit dem vermeintlichen directen Eingreifen der finſtern, hölliſchen, menſchenfeindlichen Gewalten in die Geſchicke der einzelnen Menſchen und der vollzogenen Rettung durch das Chriſtenthum. Die Furcht vor den böſen Geiſtern der Luft und der Erde, des Waſſers und des Feuers iſt wol ſo alt wie das Menſchengeſchlecht ſelber; eine ganz beſondere Bedeutung aber gab das Chriſtenthum dem Teufel, und dieſer hat in Deutſchland, ſeit dies die chriſtliche Religion annahm, ein ganz beſonderes Anſehen gewonnen. Die Diener des Chriſtenthums machten ihn zum mächtigſten und gefährlichſten Feinde des Menſchengeſchlechts, gegen deſſen vernichtende Gewalt einzig und allein das Chriſtenthum Schutz und Rettung gewährt. Die dichteriſche Phantaſie aber erwies ſich unerſchöpflich, die unheilvolle Geſchäftigkeit des Böſen zu lebendigſter Anſchauung zu bringen, während zugleich aber auch das Chriſtenthum, die halbverlornen Seelen noch zu retten, tauſend Mittel und Wege erſinnt. Dieſer Kampf zwiſchen Satan und dem Sohn Gottes und ſeiner Lehre beſchäftigte Jahrhunderte lang die deutſche Phantaſie und in beſonderer Gunſt ſtanden zu allen Zeiten die Teufelshiſtorien, in denen der Satan um eine arme Seele, die er bereits ſein nannte, geprellt wird. Das iſt es auch was dem Stoff des „Freiſchütz“ zunächſt das ungeheure Intereſſe ſicherte. Der bereits dem

Bösen verfallene Caspar, deſſen Friſt beinahe abgelaufen iſt, möchte ſich dadurch Verlängerung derſelben erkaufen, daß er ſich erbietet, dem Teufel ſeinen Jagdgeſellen Max gleichfalls zuzuführen, und der Teufel iſt bereit, ihn um dieſen Preis noch ein Jahr frei zu laſſen. Max, das auserſehene Opfer, iſt mit Agathe, der Tochter des Förſters Kuno in reiner Liebe verbunden und er ſoll nicht nur des Förſters Eidam, ſondern auch ſein Nachfolger im Amt werden, vorausgeſetzt, daß er vor dem Fürſten den, ſeit Alters üblichen Probeſchuß leiſtet. Darauf baut Caspar ſeinen teufliſchen Plan. Durch Höllenkünſte weiß er es zu bewirken, daß Max bei jedem Schuß fehlt und ſogar bei einem ländlichen Feſt deshalb zum Spott der Bauern wird. In der Verzweiflung darüber, und aus Angſt, auch den Probeſchuß zu fehlen und dadurch Agathen zu verlieren, giebt er den Einflüſterungen des böſen Caspar Gehör und gießt mit ihm in der Wolfsſchlucht um Mitternacht Freikugeln, von denen „ſechs treffen, ſieben äffen!“ Caspar weiß es nun einzurichten, daß die ſechs vor dem Probeſchuß verbraucht werden, ſo daß Max dieſen mit der ſiebenten ausführt und damit nach hölliſcher Nothwendigkeit ſeine Braut getroffen hätte, wenn nicht die Kirche rettend dazwiſchen trat. Da der Brautkranz für Agathe vertauſcht wurde, ſo ſetzte dieſe einen, aus, von der Kirche geweihten Roſen gewundenen auf und dadurch wird das tödtliche Blei abgewendet und trifft den, der Hölle verfallenen Caspar, der unter gräßlichen Verwünſchungen nunmehr vom Böſen geholt wird. — Das iſt es zunächſt, was dem Stoff eine große Popularität ſicherte. Webers Muſik half freilich erſt ſie erringen. Für die muſikaliſche Darſtellung der Schauer und Schrecken des Höllenſpukes hatte er ganz neue Mittel gefunden. Er wendet ſie ſchon in der Ouvertüre an; ſie ziehen ſich durch die ganze erſte Scene des Max und begleiten das Erſcheinen des Caspar bis ſie ausführlichſte Verwendung finden zur

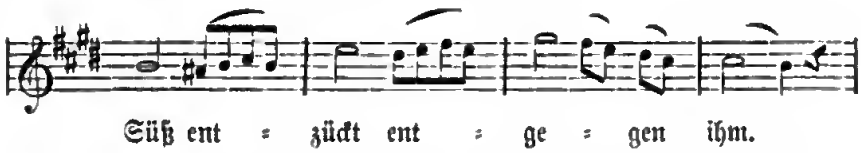
Darſtellung des ganzen Spuks in der Wolfsſchlucht. In der Ouvertüre, die, wie meiſt bei Weber, aus der Verarbeitung einzelner, der Oper entnommener Motive gewonnen wird, nimmt das Dämoniſche ziemlich breiten Raum ein. Schon in der Einleitung, nach dem uns das Horn-Quartett bereits über Boden und Umgebung der Handlung orientirt hat:



rufen die tiefen Clarinettentöne, unterſtützt durch das Tremolo der Streichinſtrumente und dumpfe Paukenſchläge:

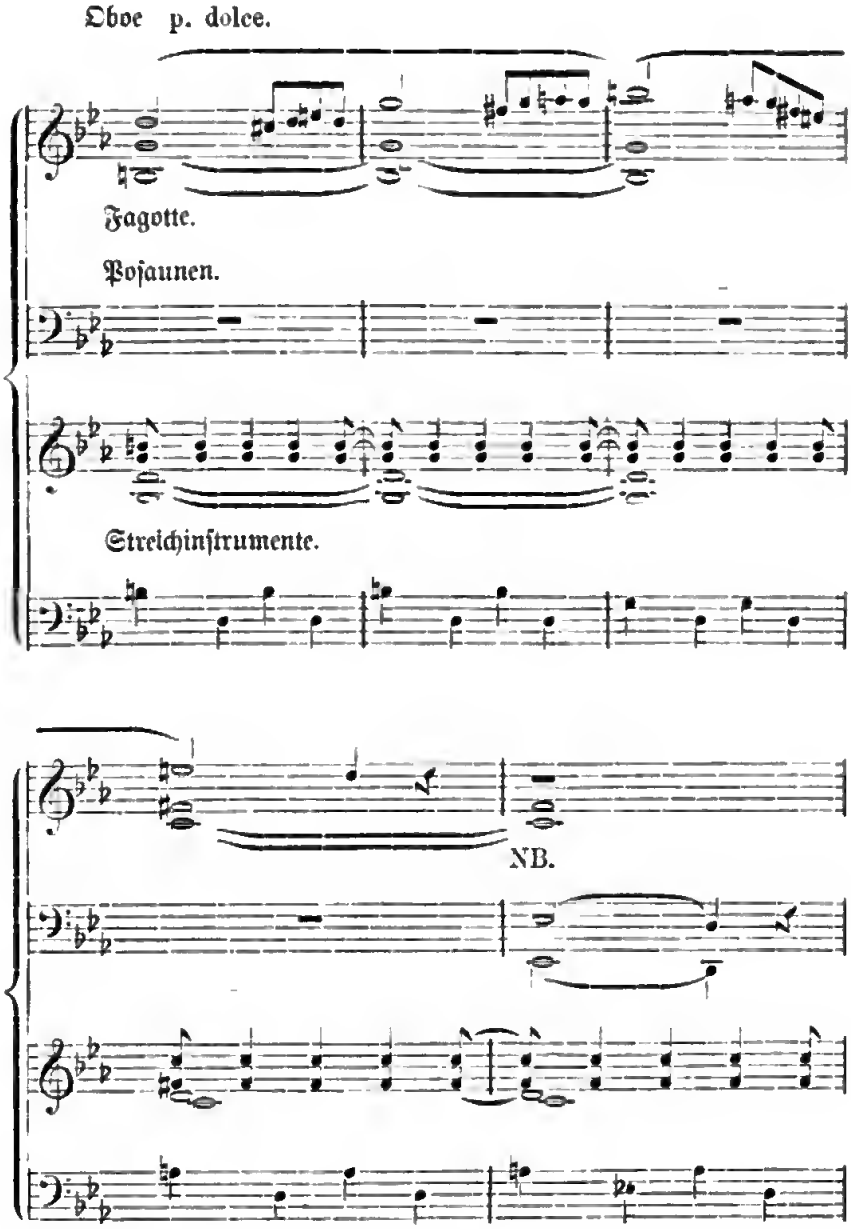


die Schrecken und Schauer der Hölle in unſerer Empfindung wach, und die Cello-Cantilene dringt daraus an unſer Ohr, wie der Angſtruf des verzweifelnden Max. Die Begleitung zu den Worten „Doch mich umgarnen finſtere Mächte“ aus der Arie des Max wird dann als erſtes Motiv zum Allegroſatz verarbeitet; die Melodie des: „O dringt kein Strahl durch dieſe Nacht“ als zweites, und als deſſen lieblichſter und natürlichſter Gegenſatz wird dann Agathe's glühend heißes und doch ſo verſöhnendes Motiv:



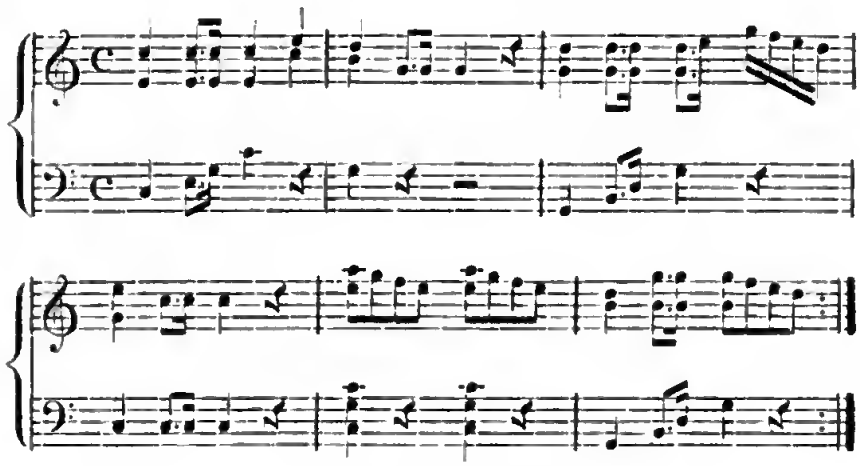
eingeführt; und nun zeigt der weitere Verlauf den Kampf der ſtreitenden Gewalten; jenes, die böſen Mächte charakteriſirende

Motiv tritt wieder auf und das der Agathe erhält in den Posaunentönen:

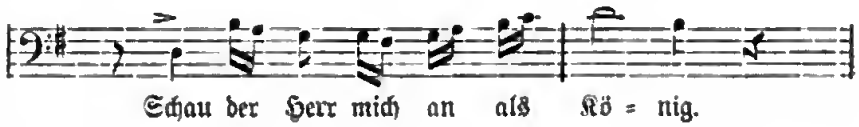


wieder noch charakteriſtiſchere Deutung. In dieſer Weiſe werden die Motive weiter verarbeitet bis zum Schluß Agathens Melodie als begeiſternder Siegeshymnus ertönt. Die Volksſcenen, mit denen der erſte Act beginnt, ſind mit einer genialen Meiſterſchaft ausgeführt, die wol ſelten wieder erreicht werden dürfte. Der erſte Chor: „Victoria! Victoria! der Meiſter ſoll leben“ ſchon giebt ein farbenreiches und hochpoetiſches Bild geſunden, üppig empor blühenden Volkslebens.

Den Marſch ſoll Weber einem alten, noch heut in Böhmen verbreiteten Marſch nachgebildet haben:

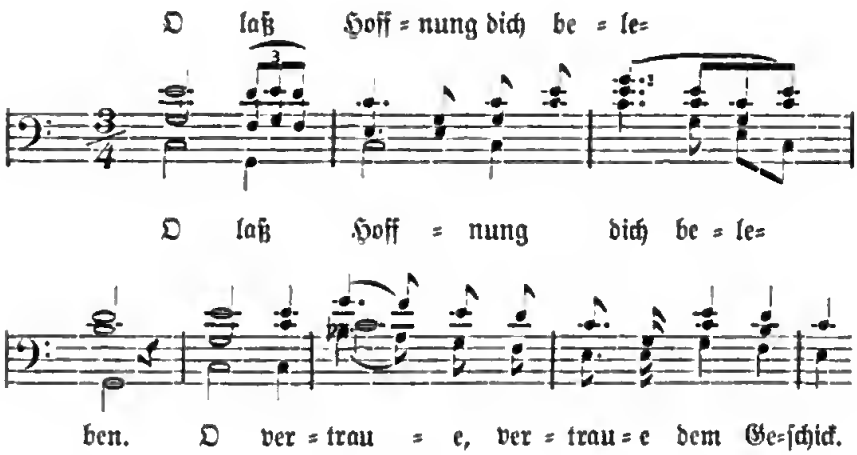


Unübertrefflich iſt auch der tölpelhafte Stolz des Kilian in ſeiner Melodie charakteriſirt:

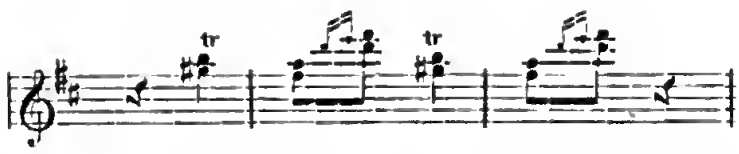


und ihre Wirkung wird durch den Spottchor: „Was traf er denn?“ außerordentlich geſteigert. — Zu äußerſt lebensvoller

Darſtellung gelangt dann dieſe ganze Volksſcene noch in dem Chor: „Laßt luſtig die Hörner erſchallen“. Inmitten dieſer Scene voll Lebensluſt und Uebermuth, gewinnt das Terzett mit Chor: „O dieſe Sonne“ eine ganz beſondere Bedeutung. Die düſtre Stimmung des verzweifelnden Max, und die tröſtliche Theilnahme des Förſter Cuno und des Chors, ſind trefflich auseinander gehalten und darüber kommt die teufliſche verlockende Bosheit Caspar's ebenfalls bereits zu entſcheidendem Ausdruck. Die Weiſe der Führung der Männerſtimmen:

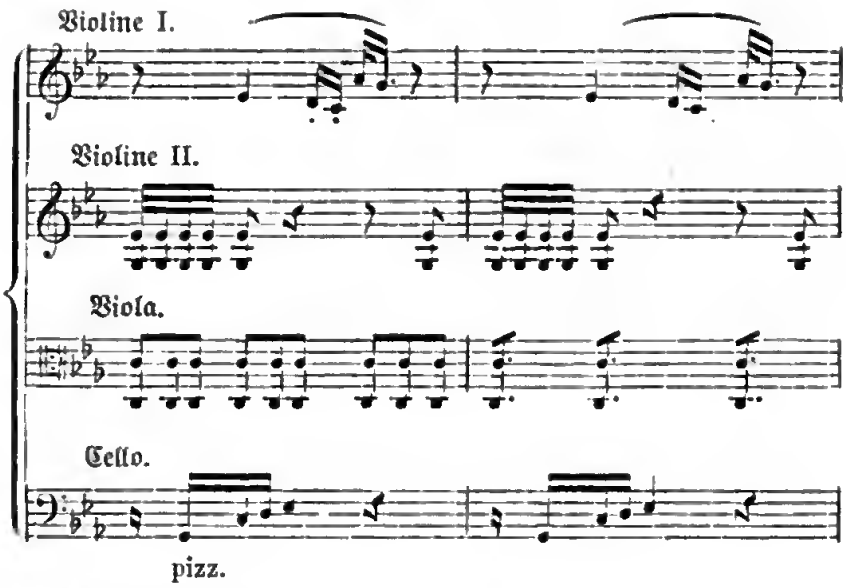


hat ſeitdem hauptſächlich mit die Entwickelung des Männergeſanges beeinflußt. — Mit großer Feinheit iſt das Diaboliſche dann in der Scene des Max: „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen“ behandelt; in ihr werden die, ſchon in der Ouvertüre verwendeten, die hölliſchen Mächte charakteriſirenden Motive meiſterlich verarbeitet. Mit wenigen, aber außerordentlich trefflichen Mitteln iſt dann das Lied Caspars: „Hier im irdſchen Jammerthal“ ausgeführt. Man kann hölliſche Bosheit nicht treffender charakteriſiren, und das Hohngelächter der Piccolo-Flöten:

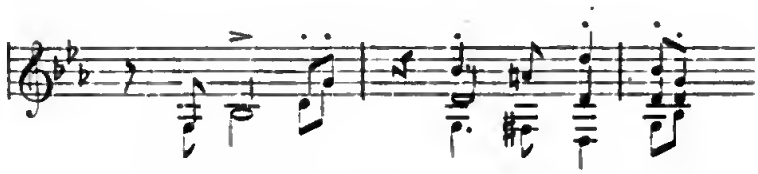


gehört mit zu den genialſten inſtrumentalen Erfindungen. Die folgende Arie Caspars: „Schweig, damit dich niemand warnt“ bleibt jedenfalls in Bezug auf Charakteriſtik hinter dieſem Lied zurück; Caspar erſcheint hier mehr als ein etwas zahmer Wütherich.

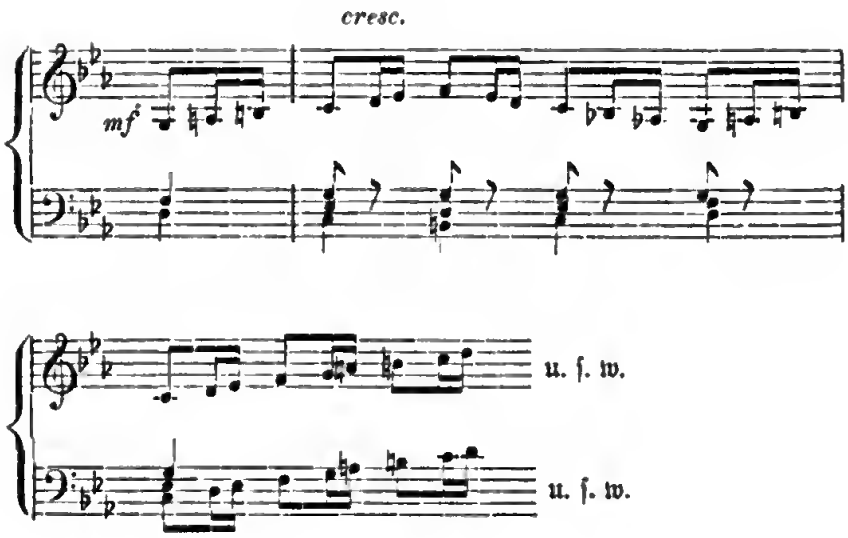
Als eins der größten Muſter feſſelnder Tonmalerei muß die Wolfsſchluchtſcene gelten. Mit einer ſeltenen künſtleriſchen Beſonnenheit iſt der Meiſter hierbei verfahren. Die Gefahr, in rohen materialiſtiſchen Knalleffecten ſich zu verlieren, lag hier zu nahe; mit bewunderungswürdigem Tact hat ſie der Meiſter vermieden. Er erreicht die Wirkung des Schauerlichen hier namentlich durch ſeine, mit der feinſten Erkenntniß gewählten Harmonien und deren Darſtellung durch die Inſtrumente. Die Schilderung der furchtbaren Wolfſchlucht iſt ſehr decent; zu Geigentremolos, deren düſtre Wirkung wieder durch die tiefen Clarinettöne erhöht wird, führen Celli und Bäſſe, zeitweis durch Fagotte unterſtützt, einen charakteriſtiſchen Baßgang aus; dann tritt der Geiſterchor hinzu, deſſen ſchauerliche Monotonie durch die treffendſte Inſtrumentation ganz beſonders erſchütternd wirkend gemacht wird. Das Erſcheinen Samiels wird dann mit den erwähnten Effecten aus der Ouvertüre begleitet. Als Caspar den Teufel um Verlängerung ſeiner Friſt bittet, malt namentlich das Streichquartett mit ſeiner Miſchung der verſchiedenſten Rhythmen, die entſetzliche Angſt des unglücklichen Verlorenen äußerſt zutreffend:



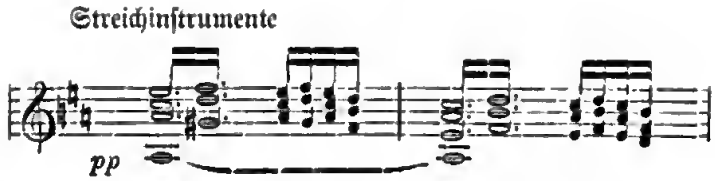
Die Blasinſtrumente: Flöten, Clarinetten und Hörner, geben nur das entſprechende Colorit. Mit den einfachſten inſtrumentalen Mitteln — nur ſpärlich ſind Poſaunen, und zwar meiſt pianissimo mit hinzugezogen — malt der Meiſter die grauſige Unterredung Caſpars mit dem Böſen. Von da ab führt er dann mit mächtig ergreifender Treue den ganzen Spuk, der das Kugelgießen begleitet in unſerer Phantaſie vorüber: daß der Hirſchfänger, mit welchem Caſpar mit dem Schlage zwölf einen Todtenkopf aufgeſpießt hatte, ehe er die Beſchwörungsformel ſpricht, verſchwindet:



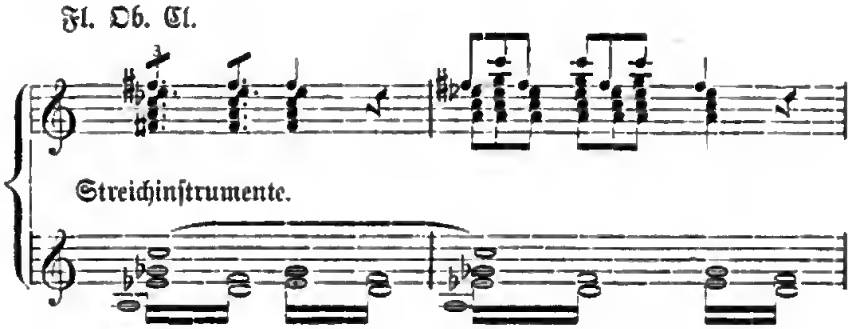
und an ſeiner Stelle ein kleiner Heerd mit glimmenden Kohlen u. ſ. w. erſcheint:



daß Caspar einen tiefen Zug aus der Feldflaſche thut, daß er dann das Kohlenfeuer anfacht, daß dies rauſcht und kniſtert, das alles wird ebenſo kurz wie ſchlagend muſikaliſch illuſtrirt, ebenſo wie daß, als Max kommt, drohende Wetterwolken, geſpenſtige Nebelbilder u. dergl. ihn erſchrecken, und als er dennoch hinabklettert, da klingt es im Orcheſter wie Hohngelächter der Hölle. Mit beſonderer Sorgfalt werden dann die, Max beeinflußenden Erſcheinungen, das Bild ſeiner abwehrenden, die händeringenden Mutter, und das Agathens ausgeführt; ganz beſonders das letzte iſt von ergreifender Wirkung; die, von den Flöten unterſtützte Geigenfigur, wirkt unwiderſtehlich dringlich. Einfach ſind dann auch die Mittel, mit denen Weber den Kugelſegen muſikaliſch begleitet; es ſind die, aus der Einleitung der Ouvertüre bekannten, hier nur von Streichinſtrumenten ausgeführten Accorde. Ein überaus belebtes phantaſtiſches Bild entwirft der Meiſter dann von der Procedur des Kugelgießens: daß die Maſſe in der Gießkelle zu gähren und zu ziſchen beginnt:

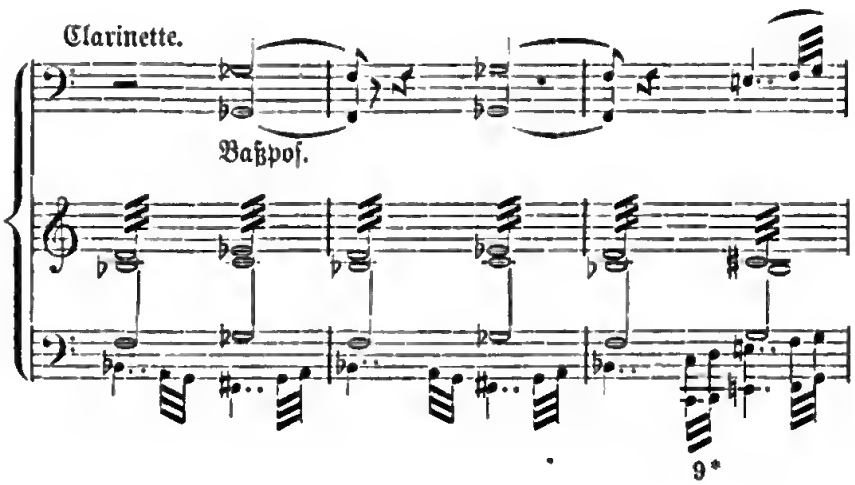


Waldvögel herunter kommen und um das Feuer hüpfen und flattern:



wird auch muſikaliſch darzuſtellen verſucht.

Bei der zweiten Kugel jagt ein ſchwarzer Eber durch das Gebüſch. Dies Bild erzeugt in der regen Phantaſie des Meiſters den, von Fagotten und Bäſſen zum Tremolo der Streichinſtrumente ausgeführten Baßgang:

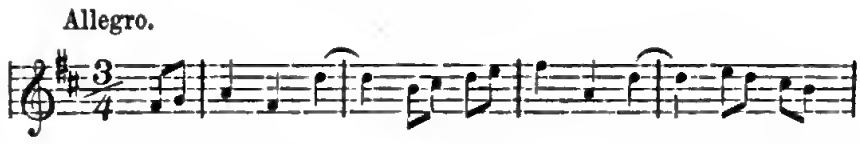


Clarinette und Baßposaune erhöhen, wie oben angedeutet ist, die schauerliche Wirkung. In ähnlich drastischer Weise wird dann der Sturm gemalt, der sich bei der dritten erhebt, wie das Peitschengeknall und Pferdegetrappel und die feurigen Räder bei der vierten; mit bewunderungswürdiger Rückhaltung verfährt auch hier noch der Meister; er giebt immer nur genau so viel, daß er keiner brutalen Mittel bedarf, als endlich das wilde Heer hereinbricht; diese Schilderung ist von ihm zum größten Theil in die Ouvertüre mit aufgenommen worden. Aehnliches war vor Weber noch niemals versucht worden.

Als Gegensatz illustrirt er dann die reinen Charaktere mit um so glänzenderen Farben. Dem teuflischen Caspar gegenüber wird Max zum weichherzigen Träumer, erscheint Agathe wie aus Duft gewoben mit mehr Blumen- als Mädchenseele und in Aennchen erhält sie dann eine Art neckischen Schutzgeist. Hierbei ist die Darstellung des Localcolorits von großer Wichtigkeit; Waldluft, Jagdlust und ländliche Idylle, als die thatsächlichen Voraussetzungen der ganzen Handlung erfordern treueste Berücksichtigung und damit gewinnt das äußere, decorative Element große Bedeutung. Zu einer einheitlichen innern dramatischen Entwickelung bot auch der „Freischütz“ weniger Gelegenheit; das Textbuch ist mehr aus einzelnen Tableau's zusammengesetzt, welche die Musik mit einem magischen, unsre Sinne bezaubernden Schleier durchdringt und erleuchtet. Auch Agathe und Aennchen sind mit diesem wunderbaren Glanze ausgestattet, der, echt romantisch, ihre Gestalt schon zu verhüllen, die Umrisse zu verwischen beginnt. Sie rühren und entzücken, aber uns so mächtig in die Handlung mit hinein zu ziehen, wie die ähnlichen Gestalten eines Gluck, Mozart oder Beethoven, vermögen sie schon nicht mehr. Die erste Scene des Max, mit ihrer farbenreichen Tonmalerei und den süßen Melodien des „Durch die

Wälder, durch die Auen“ oder „Jetzt iſt wol ihr Fenſter offen“ beſchäftigt bei aller ihrer unmittelbar wirkenden, nie verſiegenden Gewalt, doch immer mehr unſre Phantaſie, als unſer Herz; und das gilt in gewiſſem Grade auch ſelbſt noch von der großen Scene der Agathe: „Wie nahte mir der Schlummer“ und ihrer Cavatine: „Und ob die Wolke ſie verhülle“, wie tief und angenehm ſie uns auch zu rühren vermögen. In dieſem Beſtreben nach farbenreicher äußerer Decoration, mußte natürlich Aennchen zu einer Figur von entzückender Friſche werden. Als ſolche erſcheint ſie ſchon in dem Duett: „Schelm, halt feſt!“ obgleich ſie hier noch nicht in einen ſchärfern Contraſt zu Agathe tritt, ſie paraphraſirt gewiſſermaßen nur mehr die ſentimentale Geſangsweiſe Agathe's. Erſt in ihrer reizenden Arietta: „Kommt ein ſchlanker Burſch gegangen“, entfaltet ſich ihr Charakter. Der Meiſter hat ihr in feinſinnigſter Weiſe Polonaiſencharakter gegeben und wie er dabei jeden Zug von Drollerie geſanglich und inſtrumental illuſtrirt, das iſt nicht näher zu erweiſen nothwendig; Oboe und Fagott namentlich zeigen ſich geſchäftig den Schalk herauszukehren; bei ihrer Romanze (vom Kettenhund) und bei der Arie: „Trübe Augen, Liebchen, taugen, einem holden Bräutchen nicht“ iſt es namentlich eine obligate Viola, die dem Satz einen beſondern Charakter verleiht, und man muß die Wahl wieder nur als eine überaus glückliche bezeichnen, da der drollige Ernſt, die ſchalkhaft geheuchelten Schauer — namentlich bei den Worten: „ſo hohl“ und „ſo tief“ — damit trefflich charakteriſirt werden.

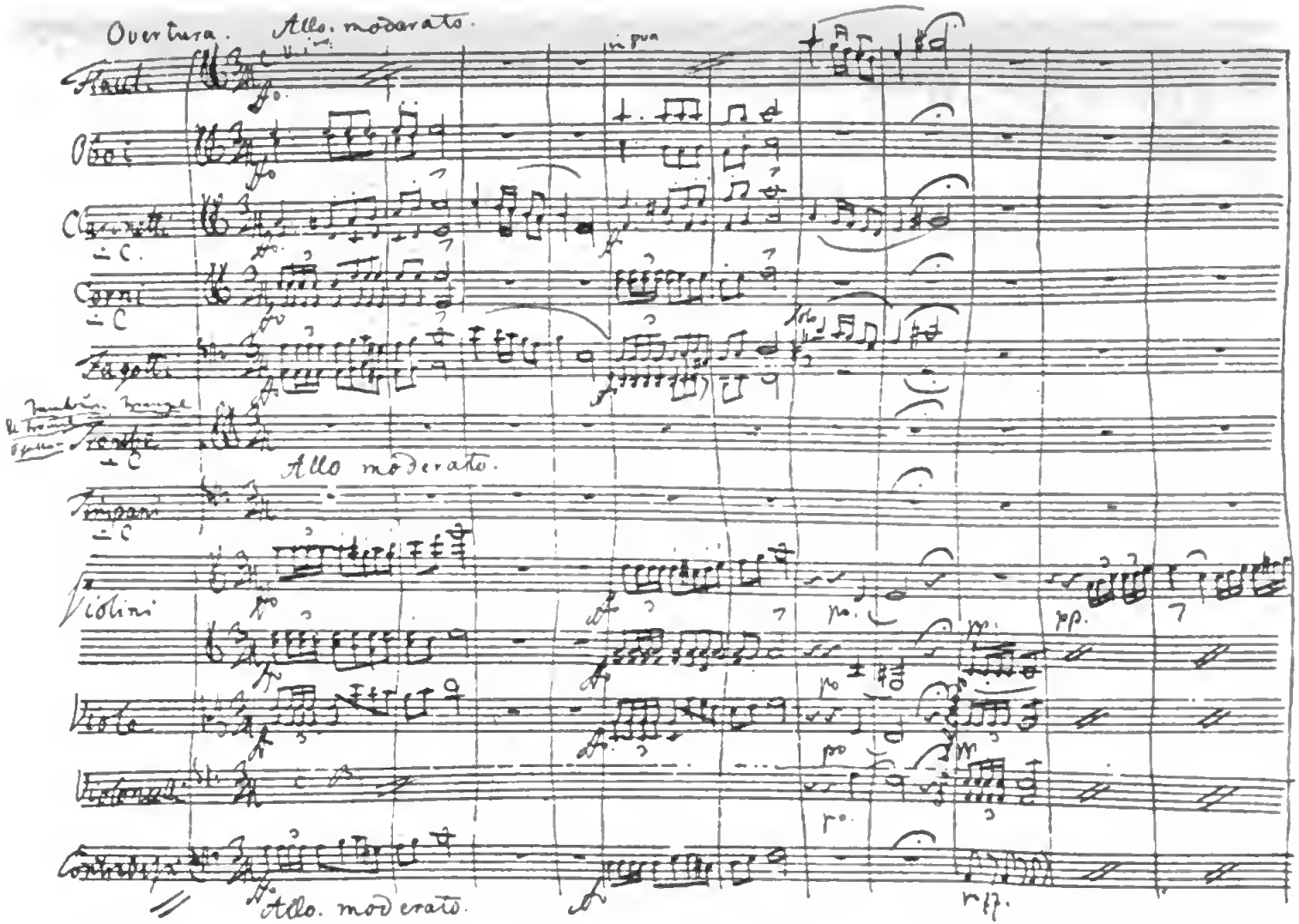
Für die Arie: „Trübe Augen“ hat der Meiſter eine ſeiner ältern Arietten benutzt, die er als Einlage zu dem Huberſchen Volksmärchen: „Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde“ componirte:



Daß dieſe Charakteriſtik der Perſonen aber doch immerhin eine mehr äußerliche, weniger von innen heraustreibende iſt, das erweiſen die Enſemble's, bei denen die einzelnen Perſonen viel von ihrer Individualität abſtreifen, ſo daß ſie in der Geſammtwirkung aufgehen, und dieſe iſt daher mehr anregend als wirklich dramatiſch. Es ſind vortrefflich klingende mehrſtimmige Sätze, aber nicht Enſemble's im Sinne Mozarts oder Beethovens. Nach dieſer Richtung außerordentlich bezeichnend iſt es, daß die beiden populärſten Tonſätze, der Jägerchor: „Was gleicht wol auf Erden dem Jägervergnügen" und das Lied der Brautjungfern: „Wir winden dir den Jungfernkranz" in nur loſem Zuſammenhange mit der Handlung ſtehen, nur decorative Bedeutung haben.

So kam Weber mit dieſem Werk den edelſten Bedürfniſſen ſeines Volkes entgegen und dies lohnte es ihm bald mit dem ungezügeltſten Enthuſiasmus. Die gegneriſchen Stimmen, die Anfangs auch gegen dies Werk laut wurden, verhallten bald unter dem allgemeinen Jubel, mit dem es überall aufgenommen wurde. Das Werk eroberte nicht nur alle Bühnen Deutſchlands, ſondern auch des Auslandes; die Oper wurde in das Franzöſiſche (dreimal), in das Italieniſche (zweimal), Engliſche (fünfmal) Holländiſche, Däniſche, Schwediſche, Ruſſiſche, Polniſche und Böhmiſche überſetzt und die einzelnen Lieder daraus erklingen in allen Zonen und Theilen der Erde.

Ein, in ſeiner Art vollendetes Werk ließ dieſer decorative Sinn unſeres Meiſters in ſeiner Muſik zu „Preziosa" entſtehen, die er bald nach dem „Freiſchütz" ſchrieb. Er hatte



Overtura. Allo. moderato.

Flauti

Oboi

Clarinetti

Corni

Fagotti

Trombe

Allo moderato.

Timpani

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Allo. moderato.

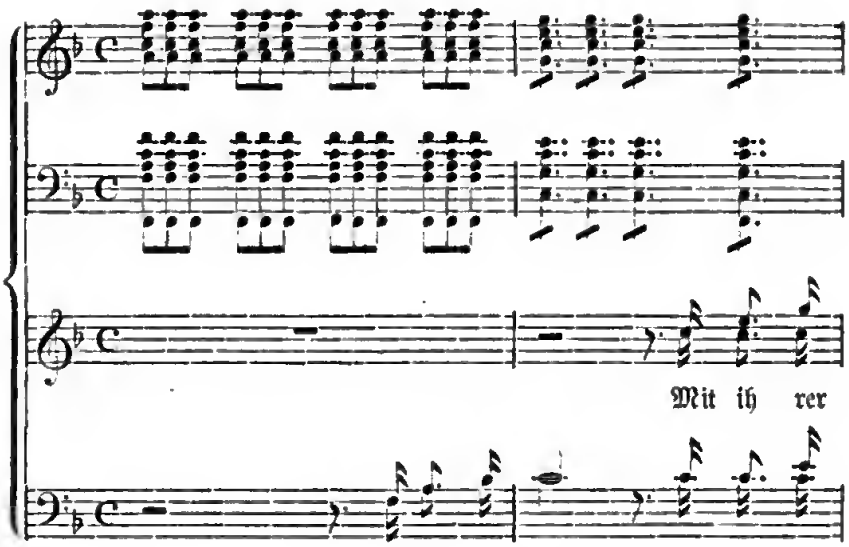
Digitized by Google

immer ein beſonderes Intereſſe an nationaler Muſik und dies zeigt ſich auch hier; in einzelnen Nummern benutzt er Originalmotive. Er ſelber bezeichnet diejenigen Stücke, in denen dies der Fall iſt, in einem Briefe an den Dichter Wolff*). „Die Ouvertüre beginnt mit einem, die ſpaniſche Nationalität bezeichnenden Satze.“ (Wir geben den Anfang nach der handſchriftlichen Originalpartitur in treuer Nachahmung auf beifolgender Einlage.) „Der Zigeuner-Marſch, nach einer ächten Melodie geformt, ſchließt ſich ihm an, woraus ſich ein feurig ſtrömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend und größtentheils Preziosens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend. — Der Chor 2 correſpondirt mit dem Anfangsſatze der Ouvertüre. — Nr. 3 bezieht ſich auf die Ausführung des erſten Melodrama's und iſt hier nicht von Wichtigkeit. — Nr. 4 Ballo wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erſt bei dem Eintritt des Hornſolo's. — Nr. 5 (Im Wald.) Ganz auf den Echo-Effekt geſtellt. Da es faſt unthunlich war, die ganze Wahrheit des Echo's in Wiederholung aller Stimmen zu geben, ſo hielt ich mich an das, in der Natur begründete, leichtere, in die Ferne ſchallende, des Horntons. Dabei ſetze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo ſchon kannten und, es gleichſam neckend, ihre Melodien darnach abtheilten, wie man wol im wirklichen Leben thut. Dabei würde es ſich alſo gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, ſogleich lauſchende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes. — Nr. 6 (Einſam). Hier ſchien es mir der Wirkung zuträglicher, erſt die Hörner, dann die Flöten eintreten zu laſſen: die Hörner auf der einen, die Flöten auf der andern Seite, auf der Scene, Preziosa mit dem begleitenden Orcheſter als Mittelpunkt, hoffe

*) Hinterl. Schriften. Bd. III, S. 63—64.

ich, ſoll es freundlich wirken. — Nr. 7 (fröhliche Muſik) Luſtig. — Nr. 8 („Die Sonn' erwacht"). Im Schluß dieſes Chors habe ich am Ende nur leiſe die Melodie des Zigeunermarſches verwebt, daher ihr Fortziehen wol da erſt beginnen müßte. — Nr. 9 (Ballo) Lauter ächte ſpaniſche Melodien. — Für Nr. 11. Hier werden Sie manchen Anklang ſchon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organiſch verbinden".

Hier iſt faſt alles nur inſtrumental gedacht, auch die Geſänge und das entſpricht vollſtändig der urſprünglichen Aufgabe. Weber hatte bereits zu mehreren Dramen und Schauſpielen Muſik geſchrieben, zu Turandot — zu König Yngurd — Heinrich IV., aber keiner dieſer Stoffe entſprach ſeiner eigenſten Individualität ſo, wie „Preziosa"; jede einzelne Nummer zeigt dieſe in der liebenswürdigſten Weiſe von einer neuen Seite. In den erſten beiden Nummern, der Ouvertüre und dem Chor wirkt das Orcheſter glänzend, mehr als Maſſe behandelt; im Melodrama: „Lächelnd ſinkt der Abend nieder", treten dann die einzelnen Inſtrumente mehr individualiſirt heraus, ebenſo im anſchließenden Ballo und dem zweiten Melodrama, und dann noch im Liede der Preziosa: „Einſam bin ich nicht alleine". Die drei Chöre: „Im Wald", „Die Sonn' erwacht" und „Es blinken ſo luſtig die Sterne" dagegen, ſind wieder mit dem ganzen Glanz orcheſtraler Wirkung ausgeſtattet; ſelbſt die Stimmen ſuchen ſolchen zu erreichen, wie das ſchon früher von uns gezeigt wurde. Im Chor: „Die Sonn' erwacht" iſt das Orcheſter in der, nur äußerlich, aber unwiderſtehlich wirkenden Weiſe, die wir ebenfalls bereits früher charakteriſirten, eingeführt:



Die Sonn' er=wacht.

Weit weniger günſtig erwies ſich der Stoff der „Euryanthe“ ſchon deshalb, weil er auf zu naiven Vorausſetzungen beruht. Die frivole Läſterung der Frauenehre und Frauentreue iſt namentlich in der Zeit der höchſten Frauenverehrung öfter zum Motiv von Romanen gemacht und von den Dichtern häufig behandelt worden. Auch Shakeſpeare's „Cymbelin“ liegt ein ganz gleicher Vorgang zu Grunde. Adolar von Nevers, ein Ritter „aller Tugend Preis“, ſingt bei einem Siegesfeſt, vom König aufgefordert, ein Loblied auf die Gebieterin ſeines Herzens „Euryanthe“, und reizt dadurch den Zorn des, ihm längſt feindlich geſinnten Ritters Lyſiart; dieſer ſchmäht in frivolſter Weiſe Frauentugend und erkühnt ſich zu behaupten, daß es ihm leicht gelingen würde auch Euryanthe's Gunſt zu gewinnen. Als ihn hierauf Adolar zu züchtigen droht, bietet er ſeine eignen Beſitzthümer zum Pfande, wenn er ſein Wort nicht einlöſt; Adolar geht auf die Wette ein und ſetzt ſein eigenes reiches Erbe

dagegen. Bald aber muß Lyſiart zu ſeinem Schrecken einſehen, daß er ſich in Euryanthe arg getäuſcht, daß er bei ihr ſein Ziel nicht erreicht; zugleich aber entbrennt er in unheiliger Liebe zu ihr und ſo beſchließt er durch Lug und Verrath die beiden Liebenden zu verderben. Dazu bietet ihm Eglantine — die falſche Freundin Euryanthe's — die Hand. Sie iſt ſelbſt in heißer Liebe zu Adolar entbrannt, und verbindet ſich daher gern mit Lyſiart zu dem finſtern Rachewerk. Mit gleisneriſchen Worten weiß ſie der Unglückſeligen das Geheimniß von dem Ring der Schweſter Adolars zu entlocken. Dieſe hatte, nachdem ihr geliebter Udo in der Schlacht gefallen war, aus vergiftetem Ringe Tod getrunken: „Getrennt von Udo irrte nun ihr Geiſt durch die Nächte und kann nicht eher Ruhe finden bis der Ring, aus dem ſie Tod getrunken, der Unſchuld Thräne netzt im höchſten Leid und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord.“ Eglantine raubt den Ring und Lyſiart benutzt ihn als Beweismittel für ſeine freche Lüge, daß Euryanthe mit ihm die, Adolar gelobte Treue gebrochen habe. Bis hierher kann man ſich noch mit dem Gange der Entwickelung einverſtanden erklären. Die freche Art, mit der Lyſiart Euryanthe's Ehre befleckt und dann den ganzen Schurkenſtreich ausführt, erſcheint für jene Zeit nicht unwahr, und iſt, wie erwähnt, mehrfach dichteriſch behandelt worden. Aber von da an entbehrt die weitere Entwickelung aller Wahrſcheinlichkeit. Ein einziges Wort Euryanthe's würde genügt haben, die ſchwere Anſchuldigung Lyſiarts als Schurkenſtreich klar zu ſtellen. Sie ſpricht es nicht aus, ſondern nimmt den, für eine Jungfrau größten Schimpf, die Treue gebrochen zu haben, auf ſich, man begreift nicht warum. Und auch als Adolar ſie in die Wildniß führt um ſie zu tödten, aber dann, gerührt durch die Freudigkeit, mit der ſie für ihn den Tod erleiden will, ſie nur hülflos verläßt, auch da findet ſie nicht das einfache,

alles aufklärende Wort. Und ſelbſt als dann der König und ſein Gefolge ſie auffinden, „will ſie noch in Ruh erblaſſen“ und erſt als der König ihr gelobt ſie nicht zu verlaſſen, damit ſie ihre Schuld ſühne, offenbart ſie dieſem, was ſie unmittelbar nach der Anſchuldigung thun mußte, daß Eglantine die Verrätherin war, was jetzt nicht einmal mehr nothwendig erſcheint; denn mittlerweile iſt auch ſchon auf der, von Lyſiart und Eglantinen bewohnten Burg Adolars beider Schandthat ruchbar geworden. Adolar hat, man begreift auch nicht recht weshalb, noch einmal ſein verlornes Eigenthum betreten, wird hier von ſeinen Unterthanen erkannt und erfährt von ihnen das Bündniß zwiſchen Eglantine und Lyſiart. Das Weitere offenbart dann Eglantine, die mitten auf dem Hochzeitszuge, von Gewiſſensbiſſen gepeinigt, nicht mißzuverſtehende Geſtändniſſe macht. Dem ſich daraus ergebenden Zweikampf zwiſchen Adolar und Lyſiart macht die Dazwiſchenkunft des Königs ein Ende. Dieſer berichtet, daß Euryanthe von der Freude, ihren Adolar wiederzuſehen, getödtet worden ſei. Darüber bricht Eglantine in hellen Jubel aus und geſteht nun, welch ſchwarzen Verrath ſie an der Unſchuld verübt habe. Lyſiart ſtößt ihr in Folge deſſen den Dolch in die Bruſt und wird zum Tode geführt. Mittlerweile iſt aber Euryanthe zum Leben erwacht und eilt dem Geliebten in die Arme. Dieſer ahnt, daß nunmehr auch Emma entſühnt iſt, da „der Unſchuld Thräne hat den Ring benetzt“.

Das, was jedenfalls den Meiſter an dem Stoff ſo anzog, daß er die großen Mängel deſſelben anfangs überſah, der romantiſche Zauber, der über ihm ſchwebt, wird in wahrhaft blendenden Farben durch ſeine Muſik wiedergegeben. Schon die Ouvertüre iſt ſo vollſtändig davon erfüllt, daß ſie uns damit ſofort auf den Schauplatz führt, auf dem ſich die Ereigniſſe abſpielen.

Nach ſeiner bekannten Weiſe iſt auch ſie aus Motiven, welche

in der Oper entſcheidende Momente oder Perſonen charakteriſiren, gewoben. Zunächſt ſind es die wunderbar wirkenden Melodien Adolars zu: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'" und zu: „O Seligkeit ich faſſ' dich kaum", die neben der, die Erzählung der Erſcheinung von Emma's Geiſt begleitenden Muſik beſonders bedeutſam heraustreten. Die Ouvertüre iſt dadurch nicht nur eins der prachtvollſten Erzeugniſſe der romantiſchen Richtung, ſondern zugleich ein glänzendes Orcheſterſtück überhaupt geworden, das nur noch von den feſtlichen Aufzügen in Bezug auf das Colorit überboten wird. Gleich die erſte Scene liefert ein ſo wunderbar erquickendes Bild, wie es eben nur der Meiſter in ſo blendenden Farben zu ſchreiben verſtand. Die Rohrbläſer und die Streichinſtrumente wetteifern mit den Frauenſtimmen den Frieden zu preiſen; und dann vereinigen ſich die Meſſinginſtrumente mit den, zu hellſtem Klange verbundenen Männerſtimmen zum Preiſe der Frauen, bis Alle vereint ein herrliches Loblied der Liebe ſingen; die anſchließenden Tänze vervollſtändigen das glänzende Bild romantiſchen Lebens am Königshofe. Aus demſelben Sinne und Geiſt heraus iſt dann auch Adolars Romanze: „Unter blüh'nden Mandelbäumen" geſungen. Urſprünglich im knappſten Romanzenton gehalten, wird ſie vorwiegend inſtrumental erweitert. Die nun folgende entſcheidende Scene, in welcher Lyſiart ſein frevelhaftes Spiel beginnt, iſt von der Dichterin viel zu proſaiſch behandelt, um auch nur des Componiſten Phantaſie zu befruchten, geſchweige denn ſein Inneres anzuregen. Wir ſahen, es bedarf nicht vieler Worte, um in des Meiſters Phantaſie ein prachtvolles Bild herauf zu zaubern; aber dieſe ſpröden und ſchnöden Worte, mit denen hier Rede und Gegenrede geführt wird, dringen nicht tiefer und konnten nur einfach recitirend behandelt werden. Und doch fühlte unſer Meiſter, daß es ſich um andere Dinge als um

Worte handelt, und so wurde er auf jene ungefuge schwerfällige Declamation geführt, die namentlich den ersten Eindruck trübte und seinen Feinden Streitobjekte bot. In dieser ganzen Scene ist nur die Melodie: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'" hervorragend, freilich aber auch als ein Juwel ersten Ranges.

Von unvergänglichem Werth ist dann wieder die nächste Nummer, die Cavatine: „Glöcklein im Thale". Die genial erfundene Einleitung führt uns nicht nur ein, in den, mit romantischem Duft erfüllten Schloßgarten, sondern sie eröffnet uns zugleich auch einen Einblick in das, von sinnig und innig warmer Liebe erfüllte Herz Euryanthe's. Nur in seltenen Fällen glückte es dem Meister so wie hier, im Gesange die absolute Melodik mit der Deklamation eng zu verknüpfen. Er führt selbst einige durchaus sinnige Wortmalereien aus, wie:

Rieseln im Busch — bangst wol nach mir?

oder in den harmonisch so schön detaillirten Stellen: „Ach und der Sehnsucht Raub". Dabei aber ist auch alles so schön melodisch gesungen, daß man nicht nur die Worte eindringlicher vernimmt, sondern daß zugleich der Inhalt plastisch geformt dadurch wird.

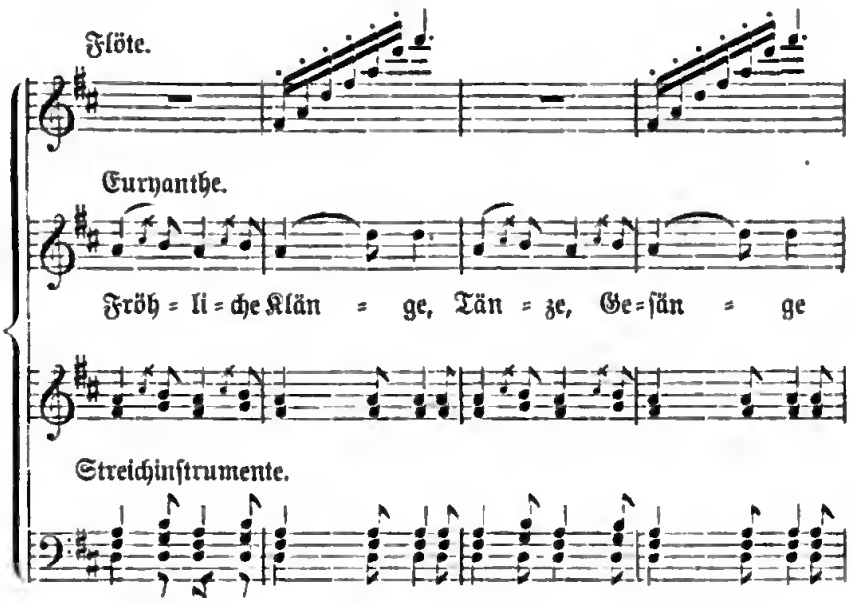
Die nachfolgende Scene zwischen „Euryanthe und Eglantine" zeigt wieder mehrere Höhepunkte des Werkes. Wiederholt führt Weber hier, wie ja auch schon in seinen frühern Werken, die später von Wagner zum Prinzip erhobenen „Leitmotive" ein. Es ist ein zu naturgemäßes Verfahren, daß zur nähern Erläuterung gewisser Situationen und Stimmungen die Musik auf vorangegangene oder auch nachfolgende Momente der Handlung hindeutet, und diese Art von Leitmotiven finden wir viel früher

ſelbſt bei italieniſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts. Hier geht Weber im erſten Finale nach der frechen Beſchuldigung Euryanthe's durch Lyſiart auf die erſte Scene (Nr. 4) zurück, auf den Beginn der ſchurkiſchen Intrigue; die Melodie des „Ich bau auf Gott" gilt auch für „Komm an mein Herz!" Das Motiv, mit welchen Eglantine eingeführt wird, Nr. 6,

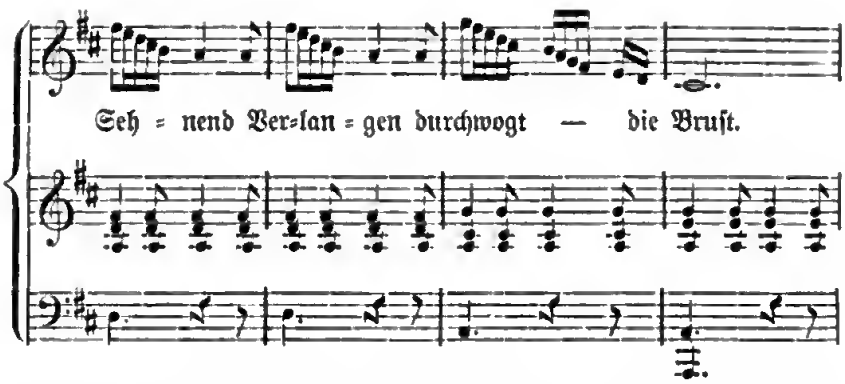
kehrt immer wieder, wenn ihres Verraths Erwähnung geſchieht, auch wenn ſie nicht auf der Scene iſt; ebenſo die, die Geiſtererſcheinung Emma's charakteriſirende Muſik; wie in der Einleitung und am Anfang des Duettes Nr. 13. Auf dies Duett wird ſchon in dem erſten Recitativ der Scene mit Euryanthe und Eglantine hingewieſen.

Als Euryauthe von dem Beginn ihrer Liebe erzählt, führen dazu die Inſtrumente die Melodie des erſt ſpäter folgenden: „Nimm ganz die Seele mein" aus. Die Arie der Eglantine: „O mein Leid iſt unermeſſen", das würdigſte Gegenſtück zur Cavatine: „Glöcklein im Thale", charakteriſirt die wilde Leidenſchaft Eglantines ganz vortrefflich; namentlich groß erſcheint der Schluß mit ſeiner gleißneriſchen Ueberſchwenglichkeit. Der wundervollen, ganz treffenden Begleitung zu der Erzählung von der Geiſtererſcheinung wurde ſchon gedacht; das Orcheſter malt dann wieder beſſer als der Geſang das Entſetzen Euryanthe's darüber, daß ſie das Geheimniß verrathen. In dem nachfolgenden Duett (Nr. 7) entſpricht nur noch der Eingang der Situation; im Allegretto grazioso ($^3/_4$ Takt) erſcheint doch wol Euryanthe mit ſolcher Gewiſſensſchuld zu leichtfertig und Eglantine zu harmlos. Dieſe zeigt ſich wieder erſt in ihrer ganzen Wildheit in der anſchließenden Scene und Arie Nr. 8.

Ein noch glänzenderes Bild eines ſchimmernden Hoffeſtes als in der erſten Scene bringt das Finale dieſes Acts. Orcheſter und Chor entfalten ihren blendendſten Luxus, um den Gold- und Lichterglanz in den Hintergrund zu drängen; nur durch Euryanthes Erſcheinung wird er gewiſſermaßen zum Verlöſchen gebracht. Mit noch bewahrter Rückhaltung giebt ſie der Freude über die Einladung zum Könige, wo ſie Adolar wiederſehen ſoll, kund; nur leiſe deutet der Chor auf das drohende Verhängniß, das ſie ereilen ſoll, hin, dann aber bricht wieder die Freude los. Anfangs überträgt der Meiſter außerordentlich ſinnig der Flöte zu entſchleiern, wie freudig Euryanthes Herz bewegt iſt, trotz ihres einfachen Geſanges:



Im weitern Verlauf aber, ſtreift ſie auch dieſen Zwang ab, ihr erregtes Innere macht ſich in reizenden Läufen Luft:



In ſinnigerer Weiſe ſind Coloraturen wol noch niemals angewendet worden und mit andern Mitteln war dieſe Stimmung auch nicht erſchöpfend auszutönen.

Die Dichterin hatte es namentlich nicht verſtanden Lyſiart zum wirklichen Charakter herauszubilden. Bisher erſchien er als ein vollendeter Schurke, der mit allem Heiligen und Edlen Spott treibt. Im Beginn des zweiten Akts iſt er ſentimental geworden. Er erkennt, daß er ſeine Wette verlieren muß, aber nicht das macht ihn traurig, ſondern ſeltſamer Weiſe, daß er ſie nicht beſitzen ſoll und das ſtimmt ihn weich: „Was ſoll mir ferner Gut und Land? Die Welt iſt arm und öde ohne ſie“ ſingt er und will fliehn und endlich gar untergehn! Erſt allmälig erwacht wieder der Dämon in ihm, er weiht ſich den Rachegewalten(!) aber auch dann noch ſingt er von ſeinem letzten ſüßen Schmerz. Soviel Einheit in dieſen Charakter zu bringen war, hat Weber redlich erreicht, aber bunt mußte die erſte Scene des zweiten Akts werden, in welcher dieſe Wandlungen vor ſich gehen. Für ſentimentale Stimmungen hatte Weber, wie wir wiſſen, einen reichen Schatz von Mitteln und ſo gehört denn auch der Geſang Lyſiarts: „Schweigt glühenden Sehnens wilde Triebe“ mit zu dem rührendſten was er ſchrieb. Im weitern Verlauf wird die Charakteriſtik wieder mehr auf inſtrumentalem

Wege ausgeführt und sie wirkt wieder mehr äußerlich; es ist vorwiegend der Verstand, der sich hier schaffend zeigt, weniger Phantasie oder Herz. Und das gilt auch von den weitern Partien, als Eglantine mit dem geraubten Ring dazu kommt, selbst noch von dem, doch äußerst wirksamen Duett: „Komm denn, unser Leid zu rächen.“ Wie anders wirkt dagegen die Arie Adolars: „Wehen mir Lüfte Ruh.“ Die Einleitung bringt wieder eine der reizendsten Tonmalereien, die nur je erdacht worden sind. Flöten und Clarinetten, zu denen dann noch Fagotte und die Viola treten, geben ihre duftigsten und lustigsten Klänge her, um in uns die Empfindung süßesten Wohlbehagens zu erwecken, das dann in dem Gesange seinen beredten Ausdruck gewinnt. Es ist das wieder eine der Arien, in denen nicht nur gesungen, sondern auch sinnentsprechend declamirt wird. In dem prachtvollen anschließenden Duett: „Nimm ganz die Seele mein“ wird diese Stimmung dann hochbedeutsam weiter geführt. Das Finale beginnt mit einem Festchor, aber er ist, außerordentlich feinsinnig weit weniger glänzend gehalten, als die vorangehenden, die kommenden Ereignisse werfen bereits ihre Schatten. Es ist, wie nachgewiesen wurde, im Text unwahr, und kann trotz der feinen Züge, die es enthält und deren schon Erwähnung geschah, der angegebenen Mängel halber zu keiner einheitlichen Stimmung führen.

Der Anfang des dritten Aktes bot dagegen wieder dem Genie des Componisten ganz geeignete Situationen zur musikalischen Illustration. Die Schilderung des schaurig stillen Ortes, an welchem Euryanthe sterben soll, ist dem Meister wieder außerordentlich gelungen, und die äußern und innern Momente der Situation werden von ihm in dem nachfolgenden Duett und der anschließenden Scene meisterlich herausgehoben und musikalisch illustrirt; die Scene und Cavatine: „So bin ich denn ver-

laſſen", iſt ein Meiſterwerk ihrer Art; der anſchließende Jägerchor: „Die Thale dampfen, die Höhen glühn!", erwarb nicht die Popularität wie der im Freiſchütz, aber er iſt doch nicht weniger prächtig ausgeführt. Mehr im Sinne der Situation iſt dann auch die Arie mit Chor: Zu ihm! erfaßt. Wie bewußt der Meiſter ſeine Aufgaben erledigt, dafür giebt die nächſte Scene: Das ländliche Maifeſt Zeugniß. Auch hier herrſcht die feſtlichſte, freudigſte Stimmung, aber wie verſchieden iſt ſie von der, jener Hoffeſte im erſten Akt. Im weitern Verlauf iſt nur noch das Geſtändniß zu erwähnen, das Eglantine faſt im Wahnſinn ablegt, was wieder meiſterhaft charakteriſirt iſt.

So erſcheint dieſe Oper allerdings als ein Fortſchritt gegen den „Freiſchütz", inſofern ſie ſich die höhern Aufgaben des weitern, umfangreichen dramatiſchen Gebietes ſtellte; der Form nach erſcheint der „Freiſchütz" mehr wie ein Singſpiel. Euryanthe dagegen iſt große Oper: ſie hat deshalb den Dialog aufgegeben, der im Freiſchütz noch beibehalten iſt. Aber gerade deshalb ſchon wurde Euryanthe nicht ſo populär wie der Freiſchütz. Die große Oper verlangt, daß auch die einzelnen Perſonen individualiſirt, nicht nur charakteriſirt werden und dieſe Anforderungen erfüllt der Meiſter nur in geringerem Grade. Er beſchränkt ſich darauf, in ſeinen Figuren den Geiſt der Ritterlichkeit, wie der Aventuire und der hohen Weiblichkeit zu charakteriſiren, ſo daß die Muſik auch hier mehr decorative Bedeutung gewinnt. Von dem erſten Takt der Ouvertüre der Euryanthe bis zum letzten des ganzen Werkes umfängt und umfächelt uns die ſagengetränkte Luft der Vergangenheit; weit unmittelbarer als Decorationen und Koſtüme, als die hohen, geſchmückten Hallen und beflaggten Burgen, die ſporen- und ſchwertklirrenden Ritter und die blonden Edelfräulein führt uns der Meiſter mit ſeiner Muſik ein in jene Zeit der Abentheuerluſt und mannhaften Ritterlichkeit.

Aber die einzelnen Perſonen als ganz beſtimmte Individuen auch muſikaliſch tief zu faſſen und ſie in ihrer Eigenart von innen heraus geſtaltet hinzuſtellen, das gelang ihm nicht auch nur annähernd wie den Meiſtern der dramatiſchen Muſik der frühern Periode, Gluck, Mozart oder Beethoven. Das gilt auch zumeiſt noch vom Oberon.

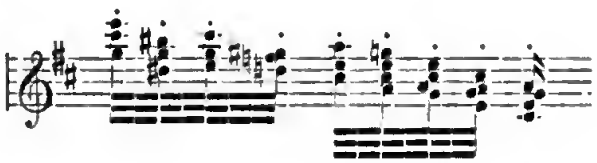
Der äußern Form nach iſt Weber hier inſofern vom Stil der großen Oper abgegangen, als er den Dialog wieder einführte.

Weniger noch als der Stoff zu „Euryanthe" iſt der zu „Oberon" für eine wirklich dramatiſche Behandlung geeignet und eine ſolche hat auch der Verfaſſer des Operntextes, Planché, gar nicht verſucht. Er hat aus der Erzählung einzelne Tableau's herausgenommen, die dann loſe verbunden an einander gereiht werden; ſodaß es nicht immer leicht iſt, überall den Zuſammenhang zu erkennen. Der erſte Akt führt uns in „Oberons" Reich und wir erfahren von ſeinem Zwiſt mit Titania und ſeinem Schwur, ſich nicht eher mit ihr zu verſöhnen, bis ein Paar die gelobte Treue bewahrt in allen Fährlichkeiten des Lebens. Oberon fühlt ſich bereits ſehr bedrückt von dem Schwur; da hört er daß, und zu welchem Zweck Hüon von Bordeaux auf Abentheuer ausgezogen iſt und daß Rezia, die Tochter des Kalifen von Bagdad nach einem Ritter verlangt, der ſie vor der Hochzeit mit dem, ihr aufgedrungenen Babekan bewahrt. In beiden glaubt Oberon das Paar gefunden zu haben, das ihn von ſeinem Schwur entbinden ſoll, und nimmt es daher in ſeinen Schutz. Der Kalifentochter zeigt er den jungen Helden Hüon im Traum, ſo daß ſie ſich ſterblich in ihn verliebt; dieſen zaubert er nebſt ſeinem Knappen Scherasmin herbei, zeigt ihm di ſchöne Rezia im Traum und führt beide direkt durch die Luft nach Bagdad, nachdem er ihnen vorher das wunderthätige Horn,

auf deſſen Ruf er immer rettend zur Hand zu ſein gelobt, und den Wunderbecher eingehändigt hat. Mit Hülfe des Zauberhorns bringt Hüon in Bagdad in den Palaſt, haut den Babekan nieder, als er eben mit Rezia verbunden werden ſoll und entführt dieſe mit ihrer Zofe Fatime. Ihre Heimfahrt wird aber auf Oberons Geheiß durch Puck unterbrochen, der einen gewaltigen Sturm erregt, ſo daß ſie Schiffbruch leiden. Rezia und Hüon werden an das Land geworfen, hier aber wird Rezia von Seeräubern geraubt, während Hüon Hülfe ſuchend ſich entfernt. Sie wird an den Emir Almanſor als Sklavin verkauft, der in Liebe zu ihr entbrennt. Roſchana ſeine Gemahlin aber hat eine leidenſchaftliche Neigung zu Hüon gefaßt, der durch Oberon herbeigeſchafft worden iſt. Sie ſucht ihn durch alle Künſte zu verführen, was ihr indeß nicht gelingt. Von Almanſor überraſcht, hilft ſich Roſchana dadurch aus der Gefahr, daß ſie den Ritter als den Uebelthäter bezeichnet, der ſie mit Liebesanträgen beſtürmt und ſo ſoll er mit Rezia den Flammentod erleiden; Oberons Horn errettet ſie. Dieſer erſcheint dann ſelber und führt die beiden Liebenden, zu denen ſich auch Fatime und Scherasmin, welche beim Hofgärtner Almanſors als Sklaven dienten, gefunden hatten, nach der Heimath zurück, wo Hüon am Hofe Karl des Großen wieder zu Ehren angenommen wird. Oberon und Titania aber wurden durch die bewährte Treue der Liebenden verſöhnt.

Eine Entwickelung der Charaktere von innen heraus, iſt nirgend vom Dichter auch nur verſucht worden, daher ſtehen ſie auch nur in loſem innern Zuſammenhange und eine dramatiſche Entfaltung der Handlung fehlt faſt gänzlich. Mit ihrem höchſten Vermögen einzugreifen, forderte dieſer Stoff von der Muſik ebenfalls nicht; aber für Webers ſpezielle Begabung erwies er ſich äußerlich günſtig, indem er überreiche Gelegenheit bot, für die

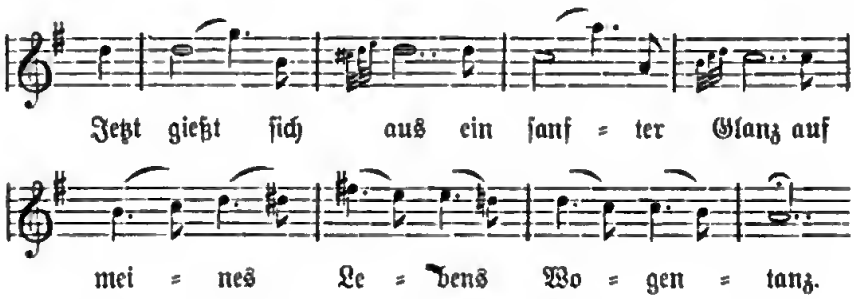
Illuſtration von Stimmungen und Situationen, die ſeiner Individualität außerordentlich entſprachen. Mit blendenderen Farben noch wie das Reich der finſtern Dämonen, wußte er das hellere, ſchimmernde der Elfen, in das uns dieſer Stoff führte, zu ſchildern. Die Ouvertüre ſchon eröffnet uns einen Einblick in das luftige Reich, durch die berühmte Figur der Flöten und Clarinetten:



Die Wirkung dieſer Figur hatte Weber ſchon in der Cavatine der Euryanthe: „Glöcklein im Thale" erprobt, hier iſt ſie nur noch luftiger und glänzender geführt. Die weiteſte und reichſte Verwendung findet ſie dann in der Einleitung zu dem Elfenchor der erſten Scene: „Leicht wie Feentritt" und in dieſem ſelber. Es iſt dies unſtreitig eine der genialſten Erfindungen aller Zeiten; der leichte Elfentritt iſt gar nicht treffender zu malen; das haben ſeine zahlreichen Nachahmer auf dieſem Gebiet bewieſen, die nicht über dieſe Weiſe hinaus kommen konnten. Dieſer ganze Satz weiſt auch noch andere entzückende Malereien auf, wie das Tönen der Welle und des Zephyrs, das Summen der Bienen; für derartige Aufgaben ſtehen unſerm Meiſter immer die blendendſten und feingewählteſten Farben zu Dienſte.

Die unglücklichſte Figur in der ganzen Oper iſt unſtreitig Oberon, die ſchon vom Dichter, faſt mehr noch vom Componiſten, vernachläſſigt erſcheint. Auch in ſeiner Verzweiflung durfte er nicht ſo des äußern Glanzes baar erſcheinen, wie hier in ſeiner erſten Arie. Ganz anders ſind nach dieſer Seite Rezia und Fatime und ebenſo Hüon und Scherasmin ausgeſtattet. Daß

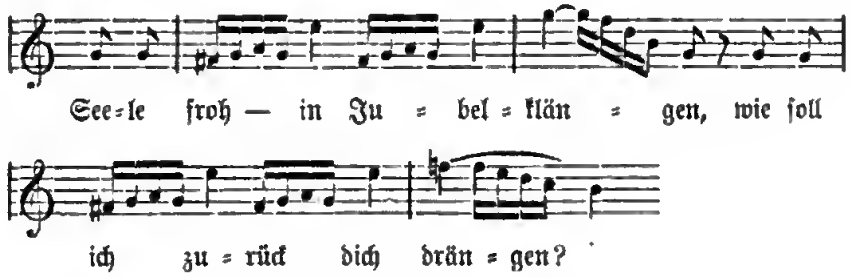
nach der ganzen Anlage eine eigentliche Charakterzeichnung nicht gewonnen werden konnte, ist bereits erwähnt, aber die einzelnen Stimmungen zeichnet Weber wieder mit der Treue und Feinheit, die wir bereits wiederholt anerkennen mußten, wenn er sie auch nicht zum Charakter festigt. Schon der erste Gesang Rezia's, von Oberons Horn bereits beeinflußt, mit seinem reizenden Wechselspiel von Dur und Moll eröffnet uns einen Einblick in das wunderlich und traumhaft angeregte Gemüth der Kalifentochter. Die nächste Scene führt Hüon und Scherasmin ein; mit allem Glanz des hehren Ritterthums ausgestattet zeigt uns den jugendlichen Helden erst seine große Arie: „Von Jugend auf in dem Kampfgefild." Sie ist eine von jenen, die als Beweis dienen können, daß unter Umständen auch die Coloratur von großer dramatischer Bedeutung werden kann; so mit allem Glanz der Gesangskunst ausgestattet, wird unserer Phantasie erst ein vollständiges Bild von der wunderwirkenden Erscheinung eines mittelalterlichen ritterlichen Helden vermittelt. Dann erst gewinnt auch die andere Seite des Ritterthums, das Verlangen nach süßer Minne und deren Dienst rechten Ausdruck. Der Mittelsatz der Arie, der auch ein Hauptmotiv für die Ouvertüre lieferte:



zeichnet diese andere Seite ebenso trefflich.

Auch Rezia wird in ähnlicher Weise vom Meister ausgeschmückt und noch zutreffender. Nur mühsam vermag sie ihr

überfluthend aufgeregtes Innere zurückzuhalten, als sie erfährt, daß ihr Retter kommt, und das ist nicht treffender zu schildern, als durch ihren colorirten Gesang im Finale des ersten Akts:



Das Motiv des Chors der Haremswächter, der dazu erklingt, ist eine ursprüngliche Originalmelodie die Weber aus Niebuhr's: Reise nach Arabien (Kopenhagen 1774) und La Borde: Essai sur la musique (Paris 1780) entlehnte.

Besonders günstig für Webers eigenstes Schaffensvermögen zeigte sich der zweite Akt. Das vorerwähnte Originalmotiv gewinnt hier wieder charakteristische Verwendung in dem ersten Chor zu Ehren des Kalifen, der namentlich instrumental eigenthümlich gefärbt wird. In einer reizenden Ariette zeigt nun auch Fatime, daß sie nicht nur den, allen Zofen eignen Hang zu Intriguen und losen Streichen aller Art, sondern auch ein empfindsames Herz besitzt; der Ton durchtriebener Schlauheit, gemischt mit einer sinnigen Herzlichkeit ist hier außerordentlich gut getroffen und mit großem sinnlichen Reiz festgehalten. Das dann folgende Quartett, in welchem die beiden Paare Rezia und Hüon und Fatime und Scherasmin zur Flucht verbunden sind: „Ueber die blauen Wogen" ist eine Glanznummer der Oper, nicht als besonders dramatisch, sondern in Bezug auf seine Wirkung. Ein Theil der Orchesterbegleitung ist daher auch vom Meister zur Ouvertüre verwendet worden. Mit großer

Sorgfalt und Treue ist dann wieder der Sturm gemalt, den Puck herauf beschwört. So seltsam und undramatisch es auch erscheint, daß Rezia, als sie auf der einsamen Insel erwacht und sich allein sieht — Hüon ist, nachdem er sie in einem kurzen Gebet dem Himmel empfohlen, nach Hülfe ausgeeilt — den Ozean anfingt: „Ozean du Ungeheuer", so mag man doch diese Nummer nicht missen; sie gehört mit zu den bedeutendsten Schöpfungen Webers.

Alles was innen und außen um Rezia vorgeht wird mit größter Meisterschaft musikalisch illustrirt.

Der jubelnde Schluß ist ebenfalls mit zur Ouvertüre verwendet worden. Der Gesang der Meermädchen der nun folgt, bleibt die einzige Nummer dieser Oper, welche populär geworden ist. In der Schlußscene, dem Fest der Geister des Wassers und der Luft, läßt Weber dann wieder seine geniale Meisterschaft, mit der er solche Situationen malt, im hellsten Glanze schimmern und blinken. Chor und Instrumente vereinigen sich zu sinnberauschenden Spielen, wie sie keinem vor und nach ihm besser gelungen sind.

Dagegen fällt der dritte Akt wieder etwas ab. Fatimes Arie: „Mein Heimathland" bringt nichts eigentlich Neues, weder zu ihrer Charakteristik noch zur Fortführung der Handlung, ebensowenig das Duett mit Scherasmin, so köstlich beide immerhin als Musikstücke sind.

Rezia's Cavatine: „Traure mein Herz um verschwundenes Glück!" und das Rondeau Hüons: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu" erscheinen wie zwei wundervolle Einlagen. Am wenigsten Ernst war es dem absterbenden Meister mit der Verführungsscene; er machte es Hüon nicht schwer zu widerstehen; wenige Jahre vorher würde er ganz andere Mittel aufgewendet haben, dessen Sinnen zu berücken und zu verwirren, als diese

harmlosen Tanzweisen. Aus dem erwähnten arabischen Motiv — das auch den Hornruf für Oberon liefert, machte er dann noch den charakteristischen Tanz, durch welchen Hüon und Rezia vor dem Feuertode bewahrt werden. Mit einer pathetischen Arie entläßt Oberon die verbundenen Paare und Hüon wird mit seiner Braut dann am Hofe festlich empfangen. Vom Festmarsch ist ebenfalls ein Theil in der Einleitung der Ouvertüre verwendet.

Als einheitliches Kunstwerk steht allerdings diese Oper nicht so hoch wie die andern, aber sie enthält doch eine Masse so wunderbarer Einzelheiten, daß man es nur bedauern muß, sie nicht ebenso wie „Freischütz“ und „Euryanthe“ auf unserm Opern-Repertoir ständig zu finden. Der Einfluß aber, den sie auf die weitere Entwickelung unserer Kunst ausgeübt hat, ist fast noch größer als der, jener beiden erwähnten, wie noch im letzten Kapitel nachgewiesen werden soll.

Achtes Kapitel.

In London. Das frühe Ende.

Immer mehr trat es jetzt zu Tage, daß des Meisters irdische Laufbahn ihrem Ende sich zuneigte. So schwer es ihm auch wurde, sah er sich doch genöthigt, um seine Obliegenheiten zu vermindern, soweit dies nur irgend möglich war, den Unterricht bei seinem Schüler Julius Benedict aufzugeben; er entließ ihn im Juni 1824 mit einem herzlichen Briefe und einem glänzenden Zeugniß.

Ein Aufenthalt in Marienbad (Juli und August), zu dem er sich nach harten Kämpfen entschlossen hatte, brachte ihm nur Milderung seines Leidens, ohne dies heben zu können. Seine große geistige Ermüdung zeigte sich auch namentlich darin, daß die alte Lust an seiner schöpferischen Thätigkeit fast erloschen schien. „Ich habe", schrieb er aus Marienbad, „keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte und könnte mich, glaube ich, ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Componist." Dabei aber erfaßte ihn auch die bittere Sorge um die Seinigen; diese nicht einem ungewissen Schicksale nach seinem Tode überlassen zu müssen, das hauptsächlich trieb ihn

wieder zur Arbeit, und deshalb namentlich wol nur, nahm er den Auftrag Kembles, des Pächters des Conventgarden-Theaters in London, für daſſelbe eine Oper zu ſchreiben, ſo freudig und hoffnungsreich an. Freilich ſollten ſeine Erwartungen auch nach dieſer Seite nur in beſcheidenem Maaße erfüllt werden. Nach langen Unterhandlungen kam die Angelegenheit im December zum Abſchluß, nachdem Weber ſeine urſprünglichen Forderungen nicht unbedeutend ermäßigt hatte. Er erhielt für den „Oberon“ 500 Liv. Sterl. und dafür, daß er die Oper zwölfmal dirigirte 225 Liv. Sterl. Ferner hatte er die Direction von vier Oratorien-Concerten übernommen für ein Geſammthonorar von 100 Liv. Sterl.

Die letzten Wochen vor ſeiner Abreiſe nach England wirkten namentlich nachtheilig auf ſeinen Geſundheitszuſtand. Noch war er mit der Oper beſchäftigt und dabei nahmen ihn auch die Vorbereitungen zu der weiten Reiſe vollauf in Anſpruch. So iſt es klar, daß ſein Zuſtand ſich merklich verſchlimmerte und die Frau und ſeine Freunde mit größter Beſorgniß erfüllte. Es war ihnen daher ein großer Troſt, daß ſein Freund, der berühmte Flötiſt Anton Bernhard Fürſtenau, der dem Meiſter in wahrer Verehrung und Liebe zugethan war, ſich entſchloß, Weber zu begleiten, um in London und dann in Paris zu concertiren.

Am 7. Februar 1826 Morgens 7 Uhr verließ der Meiſter ſein Haus, in das er nicht mehr zurückkehren ſollte; er ſchied von Frau und Kindern um ſie nicht mehr wiederzuſehen.

In Paris, wo die Reiſenden am 25. Februar anlangten, wurde er von Paër, Catel, Auber, Meiſſonnier, namentlich aber von Cherubini und Roſſini mit Auszeichnung aufgenommen. Man verſuchte ſogar Unterhandlungen wegen einer, für Paris zu ſchreibenden Oper mit ihm anzuknüpfen und ſtellte

die Aufführung der „Euryanthe“ in der Academie royal de Musique in Aussicht. Doch nahm Weber diese ganze Angelegenheit nicht ernsthaft genug. Mehr interessirte ihn die Aufführung von Boieldieu's neuer Oper: „Die weiße Dame“, die er angelegentlich zur Aufführung nach Dresden empfahl.

Am 2. März verließen die Reisenden Paris und fuhren nach Calais, wo Weber durch einen Krampfanfall heimgesucht wurde, sodaß sie beinahe die Ueberfahrt über den Canal am 4. hätten aufgeben müssen. Mit gewohnter Energie überwand er ihn und so kamen sie an demselben Tage glücklich in Dover an. Von hier aus ging die Fahrt am folgenden Tage nach London, wo Weber auf Sir George Smart's (Gründer der Philharmonic Society und trefflicher Dirigent) Einladung, in dessen Hause freundlichst Aufnahme fand. Weber schreibt darüber an seine Frau:

den 6. März.

„In Smart's Hause bin ich nun vortrefflich versorgt. An alle möglichen Bequemlichkeiten ist gedacht, und ich kann Dir da manches Spaßhafte erzählen. Bad, alles ist im Hause. — — Fürstenau wohnt ganz in meiner Nähe bei einem Deutschen sehr gut auch und giebt die Woche ein Pfund Sterling. Ich fand schon eine Anzahl Karten vor, von Visiten, die mir vor meiner Ankunft gemacht waren. Von dem ersten Instrumentenmacher ein treffliches Pianoforte nebst artigem Billet, ihn so glücklich zu machen, es während meiner Anwesenheit zu gebrauchen. Die Oratorien-Direktion ist mir äußerst bequem gemacht: ich führe nämlich wahrscheinlich aller vier Abende zwölf Stücke aus dem Freischütz hinter einander auf; das ist in einer Stunde abgethan. Fürstenau bläst schon Freitag in dem Oratorium. Alles verspricht den glänzendsten und einträglichsten Erfolg. Der ganze Tag bis 5 Uhr ist mein, dann geht es zu Tisch, in's Theater oder Gesellschaft. Kemble ist in Bath, kommt aber übermorgen

zurück; heute speisen wir bei seiner Frau. Dann gehe ich in Conventgarden, wo ich die Sänger alle höre, und dann in's Concert. Morgen früh fange ich an zu arbeiten. Heute Morgen habe ich mich erst eingerichtet, gestriegelt und geputzt und soeben kam dein lieber Brief, welcher mich so unendlich erfreut. Das Alleinsein in England hat gar nichts Aengstliches für mich. Die ganze englische Weise ist meiner Natur verwandt, und mein bischen Englisch, in dem ich reißende Fortschritte mache, ist mir von dem unglaublichsten Nutzen. Auch haben die Engländer ihre große Freude darüber, so wie mich in Frankreich die Franzosen mit Complimenten wegen meines Französischen überhäuften.

Wegen der Oper ängstige dich nicht, ich habe wirklich Zeit und Ruhe hier, denn man ehrt eben meine Zeit. Auch ist der „Oberon" nicht Oster-Montag, sondern einige Zeit später, welches ich dir schon noch genauer schreiben werde, wenn ich es erst selber weiß. Die Leute sind zu gut mit ihrer ängstlichen Theilnahme; wenn ich es nicht gut auf Reisen habe, so hat es Niemand in der Welt gut. Keinem Könige wird alles so aus Liebe entgegen gebracht, wie mir. Man hätschelt mich auf alle Art, ja ich kann fast buchstäblich sagen, daß man mich auf Händen trägt. Ich schone mich sehr und du kannst ganz ruhig sein".

In einem spätern Briefe beschreibt er der Gattin wieder sein Quartier und immer wiederholt er, daß er sehr gut in Smart's Hause aufgehoben ist.

Auch in Beziehung auf seine künstlerischen Erfolge fand er den Boden in England sehr wol vorbereitet.

Am 22. Juli 1824 war der „Freischütz" auf dem Theater royal „English Opera house" gegeben worden und hatte, trotz seiner Verstümmlung, ungeheuren Erfolg gehabt. Nach Max Maria von Weber's Mittheilung aus dem Leben seines

Vaters*) legte der Tenorist Braham, der den Max (hier Rudolf) bei der ersten Vorstellung sang, das alte deutsche Lied: „Gute Nacht“ und eine englische Polacca ein und Miß Stephens (als „Agathe“ hier Agnes) an Stelle des gestrichenen Duetts im zweiten Act, das bekannte „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?“ Noch bedeutendere Verstümmelungen mußte sich das Werk auf andern Theatern Londons, die sich alle beeilten es zu geben, gefallen lassen. Weber's Melodien kamen dadurch in alle Schichten des Volkes und er hatte bereits eine große Popularität erlangt, als er selber erschien. So hätte man den glänzendsten Erfolg voraus sehen können und wenn dieser nicht den Erwartungen entsprach, so ist das wol zum größten Theil dem zerrütteten Gesundheitszustand des Meisters zuzuschreiben, der ihn verhinderte, die Gunst der Aristokratie und des Volkes auch durch sein persönliches Auftreten zu gewinnen, was in England durchaus nothwendig ist.

Bei seinem ersten öffentlichen Erscheinen im Theater, wurde er von dem versammelten Publikum mit Jubel empfangen. Es war bekannt geworden, daß er, kurze Zeit nach seiner Ankunft in London, dem Schauspiel: „Rob Roy“ in Kembles Loge beiwohnen werde und so war das Theater gedrängt voll und als er in der Loge erschien, wurde er mit lautem und stürmischem Applaus begrüßt. Das Publikum verlangte nach der „Freischütz-Ouvertüre“, die auch sofort gespielt wurde, worauf der Jubel von neuem losbrach.

Noch stürmischer und zugleich herzlicher war der Empfang, den ihm das Publikum der Oratorienconcerte bereitete, deren erstes er am 8. März leitete, in welchem er zwölf Nummern aus dem „Freischütz“ aufführte, von denen die meisten wiederholt

*) Bd. II, S. 660.

werden mußten. Natürlich regten alle dieſe Ereigniſſe den Meiſter mehr auf, als bei ſeinem Zuſtande gut war; Moſcheles traf ihn ermattet nach dem Concert im Foyer, umgeben von Kunſtenthuſiaſten; Weber drückte ihm die Hand mit den Worten: „Wüßte ſie es doch daheim".

Tags darauf begannen die Proben zu „Oberon", darüber ſchreibt er an ſeine Gattin unterm 10. März: „Geſtern habe ich die erſten Töne von meinem Oberon gehört. Ich war nämlich in der Chorprobe von den erſten zwei Akten und war wirklich überraſcht wie gut es geht, ſchon ganz auswendig faſt", und am 12.: „Um 12 Uhr Probe mit den Soloſängern bei mir gehabt zu meiner völligen Zufriedenheit. Meine erſte Sängerin Miß Paton, iſt krank und das wird wohl die Aufführung etwas verzögern, worüber ich gar nicht böſe bin. Der junge Burſche, der den Puck ſingen ſollte, hat die Stimme verloren, ich habe dafür ein nettes Mädchen, kleiner als die Miller, ſehr gewandt und ſingt allerliebſt. Auf Decorationen und Maſchinerie wird ſehr viel verwandt, was ich davon geſehen habe, iſt ſehr ſinnreich und die Coſtüme vom Dichter ſelbſt mit großer Phantaſie angegeben. Die Elfen werden bald ausſehen, wie Bienen, Schmetterlinge und Blumen", und in einem Brief vom 16. März heißt es: „Von 12 bis jetzt habe ich Probe von „Oberon" gehabt. Die Paton ſang zum erſten Male ihre Parthie entzückend ſchön. Der Effekt des erſten Finale iſt außerordentlich und ebenſo das zweite Finale mit den Elfen. Wenn die ganze Geſchichte fertig gekocht iſt, möchte ich Dich wohl herzaubern können. Da ſind 8—10 praktikable Felſen wie Häuſer, alles auf Rollen, die ſich alle öffnen und mit Geiſtern bevölkert ſind und wegverwandeln mit allen dieſen Menſchen in die offene See."

Am 3. April dirigirte er im letzten Concert der Philharmoniſchen Geſellſchaft ſeine Freiſchütz-Ouvertüre, die auch

hier, ſtürmiſch verlangt, wiederholt werden mußte; doch verſchlimmerte ſich von jetzt an ſein körperlicher Zuſtand immer merklicher. Dabei regte ſich die Sehnſucht nach den ſo heißgeliebten Seinigen und ſeinem ſtillen Heim immer mächtiger in ihm. Doch arbeitete er fleißig an der Vollendung des „Oberon", er componirte für den Sänger des Hüon: Braham, eine neue Scene an Stelle der erſten Arie, ferner das Esdur Rondo: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu", wie die Cavatine: „Traure mein Herz" und die Romanze: „Arabien mein Heimathland". Ueber ſeinen Zuſtand in dieſer Zeit giebt ein Brief an die Gattin die beſte Auskunft: „Ich verſprach mir die Erlaubniß, an dich ſchreiben zu dürfen nur dann, wenn ich mit meiner Arie für Braham fertig würde. Da war ich denn recht fleißig, ſie iſt fertig (nun nur noch ein Theil der Ouvertüre) und eine Oper iſt abermals zur Welt gebracht. Gott gebe, daß ſie was taugt. — Ich mach mir nicht viel daraus, wie mir überhaupt täglich meine Muſik widerwärtiger wird —." Dieſen kleinen Theil der Ouvertüre ſchrieb er am 9. April und glaubte damit die Arbeit beendet, aber Braham veranlaßte ihn noch, „damit er auch ſeine Stimmmittel im getragenen Geſange zur Geltung bringen könnte, die Arie (Preghiera) „Vater hör' mich flehn!" zu componiren.

Am 12. April endlich ging die Oper mit einem beiſpielloſen Erfolge in Scene; das Haus war bis auf den letzten Platz mit einem auserleſenen Publikum beſetzt, das in begeiſterten Beifall ausbrach, als Weber am Directionspult erſchien, um die Aufführung ſeines Werkes ſelbſt zu leiten. Die Ouvertüre mußte wiederholt werden, ebenſo die neue, für Braham componirte Scene und Fatimes Romanze im zweiten Akt; jedes Muſikſtück wurde jubelnd applaudirt und ohne die ſonſt übliche Oppoſition; am Ende aber wurde, was ſonſt in England bisher nicht Sitte war, der Componiſt ſtürmiſch gerufen, ſo daß er gezwungen war,

auf der Bühne zu erſcheinen, und man ihn wieder mit lautem Jubel empfing.

Wie Klingemann es ſpäter ausſpricht, erfreute ſich die Oper des ruhigen Beifalls der zahlreichen Gebildeten, die ſeit Kurzem angefangen hatten, deutſche Muſik zu kennen und zu lieben. Die Maſſe, welche durch die ſchlagendere Muſik und das ſtoffliche Intereſſe des „Freiſchützen“ in Enthuſiasmus verſetzt war, ſprach ſie weniger an“.

Je mehr unſeres herrlichen Meiſters körperliche Kräfte abnahmen, deſto mehr wuchs ſeine Sehnſucht nach den Seinigen und der Heimath. Die, von ihm geleiteten Aufführungen des „Oberon“ fanden am 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 24. und 25. ſtatt, am 27. dirigirte er in einem Concert der Tochter ſeines Verlegers Hawes die „Freiſchützouvertüre“ und am 10. Mai in Kembles Benefizconcert die „Preziosa-Ouvertüre“ und die Scene aus Freiſchütz: „Durch die Wälder, durch die Auen“.

Am 26. Mai gab er ſein eigenes Concert, zu welchem er für Miß Stephens ſeine letzte Compoſition ſchrieb, die Muſik zu dem Liede: „From Chindara's warbling fount Icome“ aus Thomas Moore's „Lalla Rookh“. Der Saal in Argyle Rooms blieb leider faſt halb leer, was natürlich den Meiſter tief erſchütterte. „Was ſagen Sie dazu?“ ſprach er mit matter Stimme nach Beendigung des Concertes zu den Freunden: „Das iſt Weber in London!“ So ſchmerzliche Eindrücke ſteigerten natürlich ſeine Sehnſucht nach Hauſe und ſo war er außerordentlich beglückt, als Fürſtenau ſich entſchloß, auf weiteres Concertiren zu verzichten und mit ihm ſo bald als möglich nach Hauſe zu reiſen. Am 30. Mai dirigirte er noch in dem Concert der Miß Patons die „Freiſchütz-Ouvertüre“, aber er fand ſich dadurch ſo erſchöpft, daß er ſich entſchloß, ſein Benefiz, das am 5. Juni

ſtattfinden ſollte aufzugeben und nicht mehr zu dirigiren. Dieſer Entſchluß gab ihm neue Spannkraft, er ſetzte nunmehr ſeine Abreiſe auf den 6. Juni feſt, und zürnte mit den Freunden, die ihn in dem Zuſtande nicht reiſen laſſen wollten. Wir geben hier noch die Ereigniſſe des letzten Abends ſeines Lebens nach der Beſchreibung ſeines Sohnes*).

„Weber lehnte ermattet im Lehnſtuhl. Smart, Göſchen, Fürſtenau und Moſcheles um ihn. Er ſprach leiſe aber freundlich mit ihnen, und nur von ſeiner Reiſe. Man drang in ihn, um zehn Uhr zu Bett zu gehen und einem Wärter oder Fürſtenau zu geſtatten, in ſeinem Zimmer zu ſchlafen. Er verweigerte dies beſtimmt und ging kopfſchüttelnd ſelbſt darauf nicht ein, als man ihn bat, gegen ſeine Gewohnheit, die Thür unverriegelt zu laſſen. Fürſtenau und Smart führten ihn in ſein Schlafzimmer, nachdem er allen liebevoll die durchſichtig bleiche, zitternde Hand gereicht und geſagt hatte: „Gott lohne Euch Allen Eure Liebe!“ Fürſtenau, von dem allein er ſolche Dienſte litt, war ihm beim Auskleiden, das ihm ſehr beſchwerlich fiel, behülflich, beſichtigte noch das Viſicator auf ſeiner Bruſt und verließ ihn erſt, nachdem Weber, der vorher ſorgſam ſeine Uhr aufgezogen, ihm mit der, ihm eigenen Lieblichkeit für ſeine Dienſte gedankt und bis zur Thür mit den Worten geleitet hatte: „Nun laßt mich ſchlafen!“ Es waren die letzten, die ein Menſch von dem theuren Meiſter gehört hat. Offenbar hat ſich Weber ſpät noch einmal aus dem Bett erhoben, denn man fand am andern Morgen die Thür, durch die Fürſtenau ihn verlaſſen hatte, von innen verriegelt.

Die Freunde ſaßen noch kurze Zeit im Geſpräch über den werthen Todtkranken in Sir George's Theezimmer beiſammen

*) Bd. II, S. 703.

und beriethen trauriger Ahnung voll, die Maßnahmen, durch die er am Reisen gehindert werden könnte. Sie gingen um zwölf Uhr auseinander. Beim Herausgehen aus dem Hause blickten sie nach Webers Fenster, er hatte das Licht schon gelöscht". —

Da am andern Morgen dem klopfenden Diener nicht geöffnet wurde, rief dieser Sir Smart herbei und als auch auf sein Klopfen keine Antwort erfolgte, schickte man eilig nach Fürstenau. Man sprengte die Thür und fand den Meister todt im Bett. „Friedlich auf der rechten Hand eingeschlafen, kein Kampf, kein Schmerz hatte die theuren Züge entstellt."

Unter großer Theilnahme wurde der Meister am 21. Juni in der Capelle St. Mary in Moorfields unter den Klängen von Mozarts Requiem beigesetzt.

Die zum Benefiz für ihn veranstaltete Vorstellung des „Oberon" am 17. Juni im Conventgarden-Theater aber deckte kaum die Tageskosten; obgleich der Pächter des Drury-Lane-Theaters an dem Tage sein Theater schloß, um die Einnahmen im Conventgarden nicht zu schmälern.

Auch nach der Heimath sollte Weber wieder kommen, wenn auch anders, als er es geträumt und ersehnt hatte. 1841 erließ Dr. Gambihler einen Aufruf in der „Europa", „dem deutschen Sänger ein Grab in deutscher Erde zu bereiten" — und am 4. März eröffnete Webers langjähriger Freund, der Schauspieler und Costümzeichner F. Heine, eine Subscription zum Zwecke der Ueberführung von Webers Asche nach Dresden. Dr. Schäfer wußte die Dresdner Liedertafel zu bestimmen, ein Concert zu diesem Zweck zu veranstalten, das am 26. März stattfand und einen Reinertrag von 391 Rthlr. ergab. Aeußere Umstände brachten die Bewegung wieder ins Stocken, und so kam es, daß die Ueberführung der Leiche erst 1844 erfolgte. Am 14. December wurde sie unter großer Betheiligung nach dem katholischen Kirch-

hofe in Friedrichſtadt-Dresden gebracht und am Morgen des folgenden Tages in der Familiengruft beigeſetzt.

Wunderbarer Weiſe hatte der, unterm 16. December 1844 erlaſſene Aufruf zur Beiſteuer für ein, dem Meiſter zu errichtendes Monument, nicht den erwarteten Erfolg. Erſt am 11. October 1860 konnte es enthüllt werden; es ſteht auf dem Platz hinter dem Theater und iſt eines der beſten Meiſterwerke Rietſchel's, der darüber an Berthold Auerbach ſchreibt: „Mein Weber ſteht, es iſt nicht eine der decorativ wirkenden Figuren, die wie Leſſing, durch Proportion, Stellung und Haltung dem Auge imponiren. Weber iſt eine innerliche Arbeit, eine Statue, gewiß ſo charakteriſtiſch und dabei ſo warm durchgeführt, daß ſie, wie ich's auch bemerkt bei Andern, nicht das erſte Mal in die Augen ſchlägt und der Mund aufbleibt, aber mit jedem Mal mehr ſehen, mehr Eingang zum Herzen findet. Ich bin zufrieden mit der Wirkung geweſen."

Das Monument zeigt den Meiſter ſtehend, die rechte Hand umfaßt einen Eichen- und einen Roſenzweig; die linke ſtützt ſich auf ein, von einem Genius getragenes Pult; der portraitähnliche Kopf iſt wie lauſchend nach oben gewendet.

Webers Gattin mußte auch noch das herbe Leid erfahren, daß der jüngere Sohn Alexander, ein höchſt talentvoller Maler, im Alter von 19 Jahren am 31. October 1844 zu Dresden ſtarb. Sie ſelber folgte am 23. Februar 1852 den vorangegangenen Lieben. Der ältere Sohn Max Maria, einer der ausgezeichnetſten Ingenieure der Gegenwart, der die oft erwähnte ausführliche Biographie ſeines Vaters ſchrieb, ſtarb in preußiſchen Dienſten 1881.

Das leuchtendſte Denkmal hatte ſich der Meiſter allerdings in ſeinen Werken geſetzt. Schon ſeine Muſik zu „Preziosa" hat ihren Rundgang um die Erde gemacht, und iſt nicht nur auf den Bühnen, ſondern auch im Concert und im Hauſe heimiſch geworden. Einzelne ſeiner Chöre haben ſelbſt in unſre Schulen

ihren Weg gefunden und behaupten ſich dort noch in unverſiegbarer Friſche, ebenſo wie das innig wahre „Einſam bin ich nicht alleine" noch heut ſeinen unwiderſtehlichen Zauber auf empfindſame Herzen ausübt.

Sieghafter wirkte natürlich noch der „Freiſchütz", obwol er ſich unglaubliche Verſtümmelungen mußte gefallen laſſen. Beſondern Anſtoß erregte „Samiel". Für Kopenhagen hatte der bekannte däniſche Dichter Oehlenſchläger den Text bearbeitet und Weber ſchreibt darüber an ſeine Gattin unterm 11. März 1822: „Oehlenſchläger hat das Stück ſehr glücklich überſetzt; um jedoch die Teufelsmaske des Samiel etwas zu mildern, hat er ihn als das böſe Fatum, als den Rächer und Vergelter des Böſen aufgeſtellt, und als Gegenſtück zu ihm tritt Titania als Beſchützerin der Unſchuld auf. Dieſe beiden haben eine neu hinzugefügte Scene; ſonſt iſt nichts geändert. Aber Titania in den böhmiſchen Wäldern?!! nach dem dreißigjährigen Kriege?!! Nun wer weiß, vielleicht hat ſie wieder Händel mit Oberon gehabt und ihn als Marketenderin mitgemacht; ja am Ende iſt die Guſtel von Blaſewitz die Titania geweſen. O ihr Götter!!! Nun meinetwegen."

In Wien war der Samiel bei den erſten Vorſtellungen ganz geſtrichen worden; an ſeine Stelle war die Stimme eines böſen Geiſtes geſetzt worden; auch das Gießen der Freikugeln war beſeitigt; die Kugeln wurden durch bezauberte Bolzen erſetzt, die ſich in einem hohlen Baume vorfanden. Außerdem war auch die Muſik vielfach verſtümmelt und nur mit Mühe gelang es bekanntlich dem Meiſter, als er in Wien anweſend war, einigermaßen ſeine Partitur wieder herzuſtellen.

Am ſchlimmſten erging es der Oper und ihrem Componiſten aber in Paris. Hier hatte Caſtil Blaze — Mitglied des Conſervatoriums, Componiſt, Operndichter, Verleger, auch als Ver-

ſaſſer der Werke: „L'Opéra en France (1820) und „Dictionnaire de Musique (1821) bekannt, nicht nur Partitur und Stimmen, ohne das Recht dazu vom Componiſten erworben zu haben, nachgedruckt, ſondern er verſtümmelte das Werk auch in wahrhaft barbariſcher Weiſe. Die Partitur erſchien unter dem Titel: Robin des Bois, ou les trois Balles, Opéra en trois Actes imité de: Der Freiſchütz, Paroles de Castil-Blaze. Musique de Ch. M. Weber. Partition 80 fr. Parties d'orchestre 80 fr. à Paris chez Castil-Blaze. Aber ſelbſt in dieſen Verſtümmelungen hatte das Werk großen Erfolg und wie namentlich der Jägerchor und die Geſänge Agathens, ebenſo wie die Aennchens und die Scene des Max, alle durch Nationalität oder Bildung geſetzten Schranken überſprungen haben und ebenſo in Paläſten wie in den niedern Hütten, auf dem weiten Erdenrund ihren Zauber in ungeſchwächter Kraft üben, das braucht nicht erſt nachgewieſen zu werden, das iſt weltbekannt.

„Euryanthe" und „Oberon" konnten nicht den gleichen Erfolg für die Maſſen gewinnen, was auch durch die andere Natur ihrer Stoffe bedingt erſcheint, aber ſie haben nachhaltiger auf die Entwickelung der Muſik der Gegenwart eingewirkt. An die „Euryanthe" namentlich knüpfte Richard Wagner an, und entwickelte aus ihr hauptſächlich den Stil ſeines „Tondrama's", wie im nächſten Kapitel ausführlicher nachgewieſen werden ſoll, und mit der Muſik zum „Oberon" eröffnete Weber jenes Reich der Geiſter der Luft und des Waſſers, zu dem er ſchon durch mehrere ſeiner Clavierwerke den Weg geebnet hatte und das dann von einer ganzen Schule mit erfolgreichem Eifer durchforſcht wurde. Nach dieſer Seite nehmen beide Werke daher eine noch höhere Stellung ein, als die zuerſt erwähnten, weil ſie hauptſächlich bahnbrechend wurden für eine ganz neue Anſchauung und Praxis der Muſik.

Neuntes Kapitel.

Des Meiſters kunſt- und kulturgeſchichtliche Bedeutung.

Man muß, um des Meiſters Stellung innerhalb der Muſikentwickelung richtig zu erfaſſen, die doppelte Wirkung der Muſik, durch ihr Material wie durch ihre Formen wol und ganz genau unterſcheiden. Nur die Farbe, das Material der Malerei macht eine ähnliche, ſinnlich-reizende Wirkung wie das der Muſik, der Ton. Dem Stein und Mörtel, Metall oder Marmor, das Material der Baukunſt und Skulptur, fehlt dieſe unmittelbar ſinnliche Wirkung faſt ganz oder ſie iſt nur in geringem Grade vorhanden. Aber auch die Farbe wirkt nicht ſo unmittelbar auf- und anregend, wie der Ton oder beſſer wie der Klang. Dabei kann man ſich der Einwirkung der Farbe entziehen, indem man einfach die Augen ſchließt oder ſie nach anderer Richtung wendet, der Wirkung des Klanges kann man ſich in dieſer Weiſe nicht verſchließen; auch gegen unſern Willen dringt er ein in unſer Ohr und er hallt dort oft noch lange nach, auch wenn er äußerlich ſchon verklungen iſt.

Dieſe rein materielle Wirkung des Tons iſt aber auch zugleich eine weit mehr poetiſche, als die der Darſtellungsmittel

der übrigen Künſte. Auch gewiſſe Farben vermögen uns unter Umſtänden in eine beſondere Stimmung zu verſetzen, doch durchaus nicht mit derſelben unmittelbaren Gewalt, wie der Ton, und auch nicht in dem Maaße tief und nachhaltig. Ein einziger, lang forthallender Ton, kann aufregend wirken bis zur Unerträglichkeit oder bis zur höchſten Abſpannung. Wie beruhigend wirkt der Glockenton, wie beängſtigend dagegen der ſchrille Ton den manche Naturerſcheinungen erzeugen. Dieſe Naturgewalt des Klanges haben die Völker zuerſt erkannt, und ſie hat unter ihnen eine Reihe von, zum Theil höchſt ſinnigen Sagen erzeugt. Mit der wachſenden Kultur haben ſie dann aber auch dieſe ſinnliche Gewalt ihren Ideen dienſtbar zu machen gewußt. Man erkannte früh, daß mit dieſer ſinnlichen Wirkung von Ton und Klang die Wirkung der Muſik überhaupt noch nicht erſchöpft, ja daß dieſe damit nur in ihr unterſtes Stadium getreten iſt. Das künſtleriſche Schaffen hat an dieſer rein ſinnlichen Wirkung im Grunde nur geringen Antheil, ſie erfolgt ohne jede künſtleriſche Abſicht. Dieſe, gewiſſermaßen rohe Naturgewalt des Tons macht ſich der künſtleriſch ſchaffende Geiſt dienſtbar, um ſeinen Ideen damit Ausdruck zu geben und hierauf erſt beruht das höhere, das ſittliche Intereſſe, das der gebildete Geiſt beim Genuß der Muſik empfindet, daß er nicht nur die Töne hört und die in ihnen waltende Naturgewalt auf ſich wirken läßt, ſondern daß ihm durch die beſondere Art der Wirkung ein ſpecieller Inhalt vermittelt wird. Zu dieſem Zwecke unterwarf der ſpeculirende Menſchengeiſt auch das Tonmaterial ſcharfen Unterſuchungen, die Töne wurden beſtimmt abgegrenzt, nach Höhe und Tiefe unterſchieden und, um ſie künſtleriſch verwerthen zu können, in beſtimmte Syſteme gebracht. Man ordnete ſie nach ihren nähern oder weitern Beziehungen zu einander, um ſie zu beſtimmten Formen verwenden zu können. Dabei ſchon reicht

die bloße Tonempfindung nicht mehr aus; hierzu müssen die höhern Mächte des Geistes zugezogen werden; es tritt der, vom Gehör unabhängige künstlerische Intellect in Thätigkeit; er ist demnach für die Wirkung des Kunstwerkes nicht minder wichtig, wie die Tonempfindung und nur wo er im vollsten Umfange sich thätig zeigt, kann überhaupt von künstlerischer Wirkung die Rede sein. Nicht die Klänge an sich vermitteln einen Inhalt, sondern dieser ergiebt sich nur aus der Art und Weise ihrer Zusammenstellung zu künstlerischen Formen. Um einen Inhalt zu offenbaren genügt es nicht, die Tonempfindung an- und aufzuregen, mit reizvollen Klängen die Sinnlichkeit zu entflammen, das Blut in Wallung zu bringen und die Nerven in erhöhte Thätigkeit zu setzen; eine solche Wirkung ist, weil nur durch die Materie erzeugt, noch keine durchaus künstlerische. Zum Geist spricht nur der Geist und dieser gewinnt erst Ausdruck in der speciellen Formgestaltung des Kunstwerkes. Nur dadurch, daß das als Klang sich darstellende Material künstlerische Form annimmt, wird es Träger einer bestimmten Idee und nur indem die Form als solche wirkt, wird dem Hörer der Inhalt vermittelt; die sinnliche Klangwirkung ist nur das Mittel, die Sinne anzureizen, sich mit der Form zu beschäftigen. Dies Princip finden wir dann auch als das treibende, die gesammte Musikentwickelung beherrschende. Schon durch die, auf der untersten Stufe derselben vollzogene Ordnung der Töne in bestimmte Systeme, wird die, nur materialistische Wirkung der Klänge vergeistigt und veredelt, indem man darin bereits die ordnende Künstlerhand, den schaffenden Kunstverstand erkennt. In diesen Experimenten wird schon der künstlerische Schaffenstrieb thätig, der sich die Tonempfindung derartig dienstbar macht, daß er das Darstellungsmaterial in jene innern

Beziehungen bringt, welche die Formgeſtaltung erſt ermöglichen. Aus der Unſumme der überhaupt möglichen Töne, hebt der ſchöpferiſche Geiſt diejenigen heraus, die nicht nur der Tonempfindung angenehm ſind, ſondern die zugleich als Bauſteine für die Darſtellung eines Inhalts in künſtleriſcher Form dienen können und er bringt ſie in enggeſchloſſene Syſteme.

Auf ihrem Grunde erheben ſich dann die, vom Genie neugeſchaffenen oder nachgebildeten Formen, in denen mehr oder weniger klar ausgeſprochen, ein mehr oder weniger bedeutſamer Inhalt verkörpert erſcheint. Bis in das vorige Jahrhundert hinein ſind daher die Meiſter zunächſt bemüht, die überkommenen Formen ſich zu höchſter Meiſterſchaft der Verwendung anzueignen, um ſie dann mit neuem Inhalt zu füllen und ſie ſo neu- oder umzugeſtalten.

Die ganze Muſikpraxis war zunächſt nur darauf gerichtet, dieſe formelle Fertigkeit zu verbreiten; vermochte der nachſchaffende Künſtler nicht dieſe Formen zu erneuern oder ſie auch nur reizvoll auszuſtatten, daß ſie erneuerte Wirkung ausübten, ſo konnte er nur höchſtens zeitliche Bedeutung gewinnen, die bald in Vergeſſenheit gelangen muß.

Dieſer Gang iſt an jedem der großen Meiſter von den früheſten Anfängen der formellen Geſtaltung des Tonmaterials innerhalb der chriſtlichen Kirche bis auf die Meiſter der neuern Zeit nachzuweiſen. Namentlich durch die erhöhte Pflege der Inſtrumentalmuſik wurde in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Klangweſen allmälig immer mehr berückſichtigt, ſodaß es endlich ſelbſt mit einſeitiger Vorliebe behandelt, die formelle Geſtaltung des Kunſtwerkes beeinträchtigt. Johann Sebaſtian Bach und Georg Friedrich Händel verwenden die Inſtrumente noch vorwiegend wie lebendige Singſtimmen, ſodaß die Klänge der einzelnen Inſtrumente nicht nur als ſolche

wirken, ſondern zu ſelbſtändigen Melodien verwendet ſind. Bei Gluck dagegen finden wir bereits zahlreiche Stellen in ſeinen Opern, in denen die Inſtrumente nur einzelne Klänge hergeben, um durch ſie beſonders reizvolle Wirkung zu erzielen.

Die vorwiegend innerlichen Prozeſſe, welche die Tonkunſt bisher zum Darſtellungsobjekt gemacht hatte, erforderten mehr die polyphone Darſtellung des Klangweſens, wie ſie beim Vocalen üblich war. Wir begegnen zwar auch hier bereits Verſuchen, nur durch die Gewalt der Accorde zu wirken, wie bei den Meiſtern der venetianiſchen Schule, aber auch dieſe verleugnen nirgends den polyphonen Zug, dem die ganze Harmonik ihre Entſtehung verdankt. Wir wiſſen, daß der Urſprung des mehrſtimmigen Geſanges auf melodiſche Phraſen zurückzuführen iſt, die Jahrtauſende hindurch nur als ſolche ſich entwickelten und daß wahrſcheinlich erſt gegen das Ende des erſten Jahrtauſend chriſtlicher Zeitrechnung die Praxis dazu geführt wurde, ſolche Melodien gleichzeitig erklingen zu laſſen oder ſie dadurch mehrſtimmig zu machen, daß man ſie — im Canon — mit ſich ſelbſt contrapunktirte. Dieſer, zunächſt gewiß nur aus dem Stegreif geübten Mehrſtimmigkeit, bemächtigte ſich denn die Spekulation um die künſtleriſch verwendbaren Zuſammenklänge herauszuheben, und ſie ebenſo nach ihrer Verwandtſchaft geordnet zuſammenzuſtellen wie die einzelnen Töne in der Tonleiter. Als dann die Meiſter des funfzehnten Jahrhunderts ſich von dem größern Reiz der accordiſchen Klänge angezogen fühlten und mit ihm ſelbſtändiger operirten, da geſchah auch dies noch immer nach dem Princip der Polyphonie, inſofern, als die Accorde nun mehr wie die einzelnen Töne behandelt und zu Formen verbunden werden. Daneben waren die größten Meiſter aber auch immer hauptſächlich bemüht, die Accorde in ein beſeeltes und belebtes Gewebe von ſelbſtändigen Stimmen aufzulöſen. So wurde jener vocale Stil entwickelt

der das geſammte Klangmaterial in einzelne Stimmen von höchſter Selbſtändigkeit auflöſte und zu den kunſtvollſt verſchlungenen Formen verwendete. Dieſe Darſtellungsweiſe des Materials iſt natürlich die höchſte künſtleriſche, und weil ſie das ſinnliche Element des Klanges am wenigſten wirkſam erſcheinen läßt, für den Ausdruck reinſter Innerlichkeit die entſprechendſte. Aus dieſem Grunde namentlich behielten ſie denn auch die Meiſter wie Bach und Händel noch bei ihren Inſtrumentalwerken und bei der inſtrumentalen Begleitung ihrer Geſänge bei, ſoweit dies die veränderte Technik der Inſtrumente zuließ. Ihre Trompeten und Hörner und ſelbſt die Poſaunen ahmten ebenſo die polyphone Führung der Singſtimmen nach, wie die Rohrblaſe- und die Streichinſtrumente. Nachdem aber die Inſtrumente immer mannichfaltigere und reizvollere Klänge entwickelten als die Singſtimmen, lag es zu nahe, mit ihnen ſelbſtſtändigere Wirkung zu erzielen und in dieſem Streben ſehen wir namentlich eine Reihe von Componiſten des achtzehnten Jahrhunderts das Klangweſen ganz einſeitig verfolgen „um gebührlichen Effect“ zu machen. Beſonders reizten die dramatiſchen Darſtellungen dazu. Die Muſik hat auch hier allerdings zunächſt die Aufgabe, die pſychologiſchen Prozeſſe, aus denen die Handlung ſich von ſelbſt ergiebt, uns näher darzulegen; ſie ſoll uns einen Einblick gewähren in das Innere, das geheimſte Seelenleben der handelnden Perſonen, um uns dadurch nicht nur den Gang der Ereigniſſe klar und verſtändlich zu machen, ſondern uns dieſe zu eignem Empfinden näher zu legen, ſodaß wir uns gewiſſermaßen als mithandelnd und mitempfindend fühlen. Das vermag die Muſik allerdings hauptſächlich nur in der bereits charakteriſirten Weiſe einer mehr ſelbſtändigen Führung der einzelnen Stimmen und Organe. Daneben aber iſt ſie auch genöthigt, die äußere Schauſtellung zu unterſtützen, wie bei der Oper, oder ſie zu erſetzen,

wie beim Oratorium und hierbei ist sie vielfach gezwungen, das Klangwesen mehr als solches wirken zu lassen. Die Musik zur Oper muß auch die äußern Vorgänge in ihrer Weise zu illustriren versuchen und wird dadurch vielfach zu rein klanglichen Malereien veranlaßt, die an den Instrumenten die willigsten Organe finden. Schon Monteverde malt in seiner Composition der 52—60. Stanze des zwölften Gesanges aus Tasso's: „Das befreite Jerusalem" ausführlich den Kampf Chlorinda's mit Tancred, und seitdem haben die Operncomponisten mit großer Vorliebe auch die Illustration solch äußerer Vorgänge durch Musik versucht; Gewitter und Sturm, Sonnen-Auf- und Untergang, Waldesrauschen und Quellgerieſel, das Heulen und des Windes, Säuseln der Blätter und dergl. waren namentlich für die französischen Operncomponisten seit Lully und mehr noch seit Rameau beliebte Darstellungsobjekte. Dadurch fühlten sich aber auch die Instrumentalcomponisten angeregt, derartige Malereien auszuführen; die Lauteniſten schon gaben nicht nur ihren Tänzen charakteristische Namen, sondern sie versuchten auch äußere Vorgänge wie die oben erwähnten mit ihren Instrumentalmitteln darzustellen. Ihnen folgten ebenso die Cembalisten und die übrigen Instrumentalisten. Auch die größten Meister, deren Hauptbestreben darnach gerichtet war, ihre wunderbaren Ideen auch in vollendeten künstlerischen Formen darzustellen, verschmähten solche Malereien nicht. Außer Gluck haben auch Bach und Händel in ihren unsterblichen Werken gezeigt, wie solche Tonmalereien hochbedeutsam innerhalb der geschlossenen Formen eingeführt werden können. Joseph Haydn übte namentlich in seiner „Schöpfung" und in seinen „Jahreszeiten" diese Thätigkeit; Mozart in seinen Opern, Beethoven in seinen Sinfonien nicht minder wie in seinem „Fidelio", seiner Musik zu „Egmont" u. dergl.

Dieſen Meiſtern waren derartige Tonmalereien aber immer noch nur einzelne Partien in ihren, ſonſt nach andern Geſichtspunkten conſtruirten Kunſtwerken.

Daneben waren aber auch bereits eine Reihe kleinerer Meiſter bemüht, die Tonmalerei zum Selbſtzweck zu erheben, ganze Bilder in Muſik auszuführen, ganz beſtimmte äußere Vorgänge zum Gegenſtand muſikaliſcher Darſtellung zu machen. Der derartigen Verſuche von Dittersdorf, Abt Vogler u. ſ. w. wurden bereits gedacht.

Doch erſt die Romantik brachte dieſe Thätigkeit in eine neue Richtung, verhalf der Tonmalerei zu ſyſtematiſcher Pflege. Man bezeichnet mit Romantik bekanntlich die eigenthümliche Richtung, welche der ſchaffende Geiſt unter den Völkern des Abendlandes nahm, als ihnen die phantaſtiſche Welt des Morgenlandes erſchloſſen wurde. Urſprünglich war romantiſch gleichbedeutend mit romaniſch und bezeichnete die Sprache der europäiſchen Miſchvölker: Italiener, Franzoſen und Spanier, die ſich aus der lateiniſchen Volksſprache (der lingua romana, im Gegenſatz zur lingua latina) im Beginn des Mittelalters gebildet hatte. Ein in dieſer Sprache verfaßtes Gedicht hieß bei den Franzoſen ein Romant und im ſechzehnten Jahrhundert kam der Name auch nach Deutſchland, beſonders als Bezeichnung für den phantaſtiſchen und abenteuerlichen Roman „Amadis“ und ſeitdem gewöhnte man ſich daran, das Abenteuerliche und Phantaſtiſche der franzöſiſchen Ritterwelt des Mittelalters mit dem Ausdruck romantiſch zu bezeichnen.

In der Mitte der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts verſuchten die beiden Schlegel — Auguſt Wilhelm und Friedrich von Schlegel, denen ſich Ludwig Tieck, Friedrich Novalis und eine Reihe anderer Dichter anſchloſſen — das Große und Tiefe jener romantiſchen Poeſie, beſonders der ältern,

ihrer Zeit zu vermitteln und gründeten jene Dichterſchule, die man, im Gegenſatz zu der, von Goethe und Schiller vertretenen ſogenannten „klaſſiſchen Schule“, als romantiſche bezeichnete. Bald wurden beide Begriffe als Stichwort benutzt, und da es außerordentlich ſchwer erſcheint, ſie auch nur annähernd zu begrenzen, ſo trat eine große Verwirrung in Bezug auf ihre Anwendung bald hervor, wodurch heftige Fehden veranlaßt wurden. Im Allgemeinen war man darüber einig, daß der Klaſſicität größte Formvollendung als erſte Bedingung gilt, während die Romantik einen mächtig bewegenden Inhalt erfordert. Klaſſiſch ſollte nur heißen, was formell muſtergültig für alle Zeiten iſt; romantiſch aber nannte man die, durch eine blühende Phantaſie hervorgebrachten, am lebendigen Quell des Lebens genährten Kunſterzeugniſſe. Die Blütezeit der Hellenen wurde zum klaſſiſchen Alterthum und die Zeit des Mittelalters zum romantiſchen Zeitalter; in der helleniſchen Poeſie fand man Klaſſicität, in der chriſtlichen Romanticismus.

Mannichfach andere Deutungen erfuhren beide Begriffe noch, als ſie auch auf die einzelnen Künſte übertragen wurden. Aeſthetiker wie Hegel fanden in der Architektur das klaſſiſche, in der Muſik das romantiſche Schönheitsideal und am Ende wurden beide Begriffe zu Gattungsbegriffen innerhalb derſelben Kunſt. Joh. Friedr. Reichardt bezeichnete Haydn und Mozart als Romantiker im Gegenſatz zu Bach, Händel und Gluck, den Klaſſikern, und als dann Beethoven die Aeſthetiker beſchäftigte, wurden Haydn und Mozart zu Klaſſikern und Beethoven zum Romantiker. Als ſolchen ſuchte ihn namentlich E. T. A. Hoffmann zu verherrlichen. Ihm erſcheint die Inſtrumentalmuſik überhaupt als die romantiſchſte unter den Künſten, „denn nur das Unendliche iſt ihr Vorwurf.“ Als dann aber Carl Maria von Weber, ebenſo wie Franz

Schubert dem Kunſtwerk wiederum einen neuen Inhalt zuführten, reihte man auch Beethoven den Klaſſikern ein und Weber und Schubert blieben die Romantiker.

Mittlerweile ſind aber auch dieſe bereits wieder einer Anzahl von Aeſthetikern zu Klaſſikern geworden gegenüber von Mendelsſohn und Schumann und wenn es gilt, zwiſchen dieſen beiden Meiſtern zu unterſcheiden, ſo iſt Mendelsſohn der Klaſſiker und Schumann der Romantiker. Im Gegenſatz zu der, durch Weber, Spohr und Marſchner vertretenen ältern romantiſchen Schule bezeichnet man auch Mendelsſohn und Schumann als Neuromantiker, denen ſich dann die ſogenannte neudeutſche Schule ſelbſt beizählt.

Ein ſolches Klaſſificiren iſt wenig mehr als eitles Spiel mit Worten und muß nothwendig zur Verwirrung führen. Weber und ſeine Nachfolger auf dieſem Gebiet wurden nur dadurch zu Romantikern, daß ſie die Romantik ſelbſt zum Darſtellungsobjekt für ihre Schaffensthätigkeit machten, durch ihr Kunſtwerk die geheimniß- und ereignißreiche Welt der Romantik entſchleiern und darſtellen.

Bei allen Meiſtern, bei den Klaſſikern wie bei den Romantikern, iſt das Kunſtwerk von der Phantaſie und der Empfindung erzeugt, beide aber ſind bei jedem einzelnen in anderer Weiſe beeinflußt. Auch Gluck, Händel und Bach führen uns in eine, uns urſprünglich fremde Welt; die Glucks, die Welt der Heroen, iſt auch eine fabelhafte, aus der Gemüthswelt der mythiſchen Zeit entwickelte; aber ſie iſt nicht geradezu erdichtet, ſondern der Wirklichkeit nachgebildet; ſie iſt nur der Zufälligkeiten der äußeren Erſcheinung entkleidet und breitet ſich deshalb erhabener und gewaltiger vor unſern Augen aus als die Altagswelt. Bach und Händel aber verſenkten ſich in die Wunderwelt

des Reiches Gottes, die ſie uns in ihrer unfaßbaren Größe und Gewalt vorzuführen unternahmen.

Die drei nachfolgenden Meiſter: Haydn, Mozart und Beethoven treten dann in ein beſtimmtes Verhältniß zu der Welt der Wirklichkeit, deren poetiſchen Gehalt ſie auf ſich wirken ließen, um ihn in ewig muſtergiltigen Kunſtwerken zu geſtalten und uns zu offenbaren. Der Liebe Luſt und Leid, die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten erzeugen nunmehr das Kunſtwerk in der Phantaſie dieſer Meiſter.

Eine ganz andere Stellung zu Natur und Welt gewinnen dagegen die Romantiker. Die Welt der Wirklichkeit entſpricht zu wenig ihren Idealen, ſie empfinden zu ſehr das Mißverhältniß, in das die reale Welt zu den herrlichſten und ſchönſten Ideen tritt und ſo flüchten ſie ſich in die Welt der mittelalterlichen Romantik, deren beſonderer Zauber ihnen die Unzulänglichkeit der realen Welt vergeſſen machte. Sie conſtruiren ſich nach dem Muſter jener erträumten Welt eine neue und folgen darin nur einem Zuge des deutſchen Volksgemüths, der früh in ihm lebendig geworden war und dem das Chriſtenthum namentlich Nahrung gab. Dies hatte als Erſatz für dieſe Welt der Mühſal und Trübſal eine neue Welt, das Jenſeits mit allen Reizen und dem blendendſten Zauber, dem erſtaunten und ſich berauſchenden Auge erſchloſſen und die geſchäftige, lebhaft erregte Phantaſie, malte dann dieſe unbekannte Welt mit den glänzendſten Farben aus. Eine neue Richtung erhielt dieſe Thätigkeit durch die Kreuzzüge und das Ritterweſen mit ſeinen Abenteuern, die zugleich auch dem realen Leben eine neue, mehr poetiſche Form gaben.

So entſtand dieſe neue romantiſche Welt nicht eigentlich als Gegenſatz zur antiken, dieſe iſt vielmehr noch vom unmittelbaren Leben erzeugt, ſondern als einſeitiges Erzeugniß des einen neuen Zuges des Menſchengeiſtes. Die griechiſche

Götterwelt ist direct aus dem wirklichen Leben hervorgegangen und während der griechische Geist diesem dadurch erhöhten Reiz zu geben wußte, daß er es in unmittelbaren und ersprießlichen Verkehr mit der Götterwelt setzte, eröffnete das Christenthum dem gepeinigten Geiste als Ersatz eine neue Welt im Jenseits, gegen welche die Erde nur als ein Jammerthal erscheint; es erweckte die Sehnsucht nach jener Welt der Verklärung und der sündenreinen Seligkeit und steigerte sie bis zur vollen Verachtung des irdischen, der Sünde und dem Jammer verfallenen Lebens. Diese Sehnsucht nach einem, in unbekannten Fernen uns erwartenden reinen und ungetrübten Glück ist wieder ein charakteristisches Merkmal der Romantik geworden.

Besonders befruchtend wirkte in dieser Richtung dann auch der enge Verkehr mit andern Völkern, bei denen das Leben gleichfalls romantisches Wesen angenommen hatte. Jener tiefen und brünstigen Sehnsucht nach einer bessern Welt kam die blütenreiche Dichtung des Morgenlandes namentlich zu Hülfe. Mit der üppigen Farbenpracht und dem bestrickendsten Sinnenreiz Indiens wurde diese neue Welt aufgebaut und ausgestattet. Der christliche Wunderglaube machte das deutsche Gemüth empfänglicher für die phantasiereiche Mährchenwelt der fernsten Vergangenheit und der fremden Völker. Auch das Uebersinnliche, Phantastische, das rein Körperliche, Nebelhafte und Unsinnliche wurde jetzt Stoff für die Darstellung der Kunst, gleichviel, welchem Volk, welcher Religion oder Zeit es angehörte, und diese gelangte dadurch zu einer Fülle von Stoffen und einem üppigen Inhalt, wie kaum die Kunst früherer Jahrhunderte. Obwol nun diese neue Welt hauptsächlich der Phantasie angehört, ging doch dabei auch das Herz nicht leer aus. Auch der Liebe wird durch die Romantik gewissermaßen eine neue Geschichte begründet, sie wird zur seltenen Glut bis zum verzehrenden Feuer gesteigert. Andererseits konnte

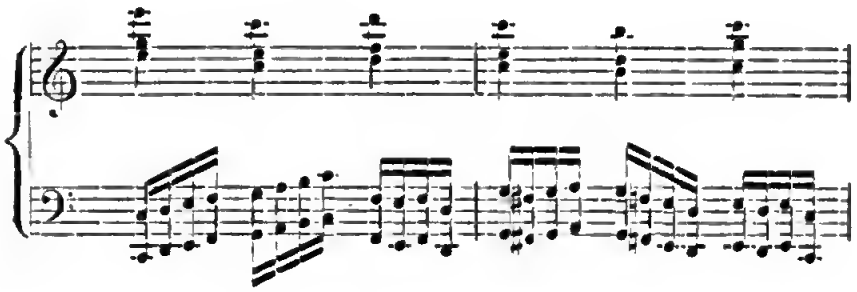
die phantaſtiſche Welt ſelbſt mit ihren Genien und Dämonen, nicht ohne Wirkung auf die Empfindung bleiben; ſie erzeugt hier naturgemäß Furcht und Schrecken, Bangen und Sorgen oder Friede und Freude, Sehnen und ſeliges Verlangen.

Damit aber bot die Romantik der Tonkunſt eine Fülle der günſtigſten Darſtellungsobjekte. Beide ſind im Grunde ſehr nahe verwandt; die elementare Wirkung des Klanges iſt der Wirkung der Romantik durchaus vergleichbar. So lange die Klänge, ohne zu abgerundeten Formen vereinigt zu ſein, frei ausklingen und ſomit Gemüth und Phantaſie nur anregen, ohne jenem eine beſtimmte Empfindung oder dieſer ein beſtimmtes Bild zu vermitteln, iſt ihre Wirkung romantiſch. Schalmeien-, Hörner- und Glockenklang wirkt romantiſch wie das Sauſen des Windes und der Bäume, das Rauſchen des Waſſers oder das dumpfe Rollen des Donners, weil die Wirkung eine elementare iſt. Dieſe wird erſt eine höhere, wenn die Klänge zu beſtimmten Formen verarbeitet werden, weil ſie nur dann faßbare Ideen vermitteln und nur ſo wurden die jüngern Meiſter ſeit Weber, die Tondichter der Romantik, weil ſie ſich dieſer, mehr ſinnlich reizvollen Wirkung des Klanges bemächtigten um ihn zu feſtgefügten Formen zu verwenden, in denen ein Stück der Romantik dargeſtellt iſt. Die ältern Meiſter operirten mehr mit dem Ton, als einem faſt abſtracten Begriff, benutzten ihn zu kunſtvoll gefügten Formen, die ſie dann in Klängen lebendig werden laſſen. Den Romantikern wurde der Klang als ſolcher ſchon bedeutſamer, ſodaß ſie dabei die Form allmälig immer mehr verlieren. Carl Maria von Weber erſcheint als der erſte Meiſter, der dieſe veränderte Stellung gewinnt, ohne daß er übrigens die formelle Geſtaltung dabei verliert. Sein Lebens- und Bildungsgang beſtimmte dieſe Richtung ebenſo wie ſeine natürliche Begabung.

Seine Jugendzeit fällt mit der Blüte der romantiſchen Dichterſchule zuſammen und ſo wurde er auch der erſte Meiſter, der ihren Spuren folgte, und unter dem Eindruck derſelben ſeine Werke ſchuf. Muß man doch ſelbſt den Vater als von romantiſchen Ideen erfüllt bezeichnen. Das Unbehagen, ſich den beſtehenden Verhältniſſen einzufügen, die geniale Luſt am Vagabondiren und jener Schaffens- und Wirkensdrang ins Blaue, dies Streben nach faſt unbekannten oder doch wenig ſichern Zielen, welche den Alten zu ſo mancherlei Thorheiten verführten und auch den Gang der Erziehung des reichbegabten Sohnes zum Theil mit beſtimmten, mit einem Wort, der abenteuerliche Zug, der des Vaters Leben faſt ſcheitern ließ, iſt, wenn auch nicht ein Merkmal, doch gewiß mit eine Frucht der Romantik. So wurde der Knabe früh gewiſſermaßen in die neue Atmoſphäre derſelben verſetzt und wenn auch noch unbewußte mit ihr erfüllt.

In den erſten Werken des Knaben zeigt ſich dieſer Einfluß ſchon in der größern Sorgfalt, die er dem Klangweſen zuwendete. Das iſt ſelbſt bei den Fughetten Op. 1 der Fall, wo man es immer am wenigſten erwartet. Die ganze Conſtruction dieſer Form verleitet die Meiſter oft zu einer gewiſſen Starrheit und Trockenheit der Wirkung, die man, natürlich mit Unrecht, häufig als nothwendige Bedingung hat anſehen wollen. Des Knaben Themen „klingen“ ſchon ganz nett und ihre Verarbeitung iſt auch hauptſächlich in dem Beſtreben ausgeführt, Klangreiz zu erzielen. Selbſtverſtändlich tritt dies Beſtreben noch mehr bei den freiern Clavierwerken hervor, die ſich namentlich dadurch von derartigen Jugendwerken anderer Meiſter unterſcheiden, daß ſie bereits viel mehr durch Klangweſen und Technik des Claviers als durch theoretiſche Unterweiſung beeinflußt erſcheinen. Während man bei den ähnlichen Arbeiten Mozarts oder Beethovens erkennt, daß ſie hauptſächlich dem Beſtreben:

beſtimmte Formen nachzubilden, ihre Entſtehung verdanken, merkt man an dieſen Jugendarbeiten Webers, daß ſie Klangweſen und Technik des Claviers in wirkſamſter Weiſe entfalten ſollen. Dieſe Figuration in Octavengängen:



oder das Tremolo:

die rhythmiſche Auflöſung der Accorde in der fünften Variation ſprechen zu deutlich, als daß dies noch näher zu erweiſen wäre.

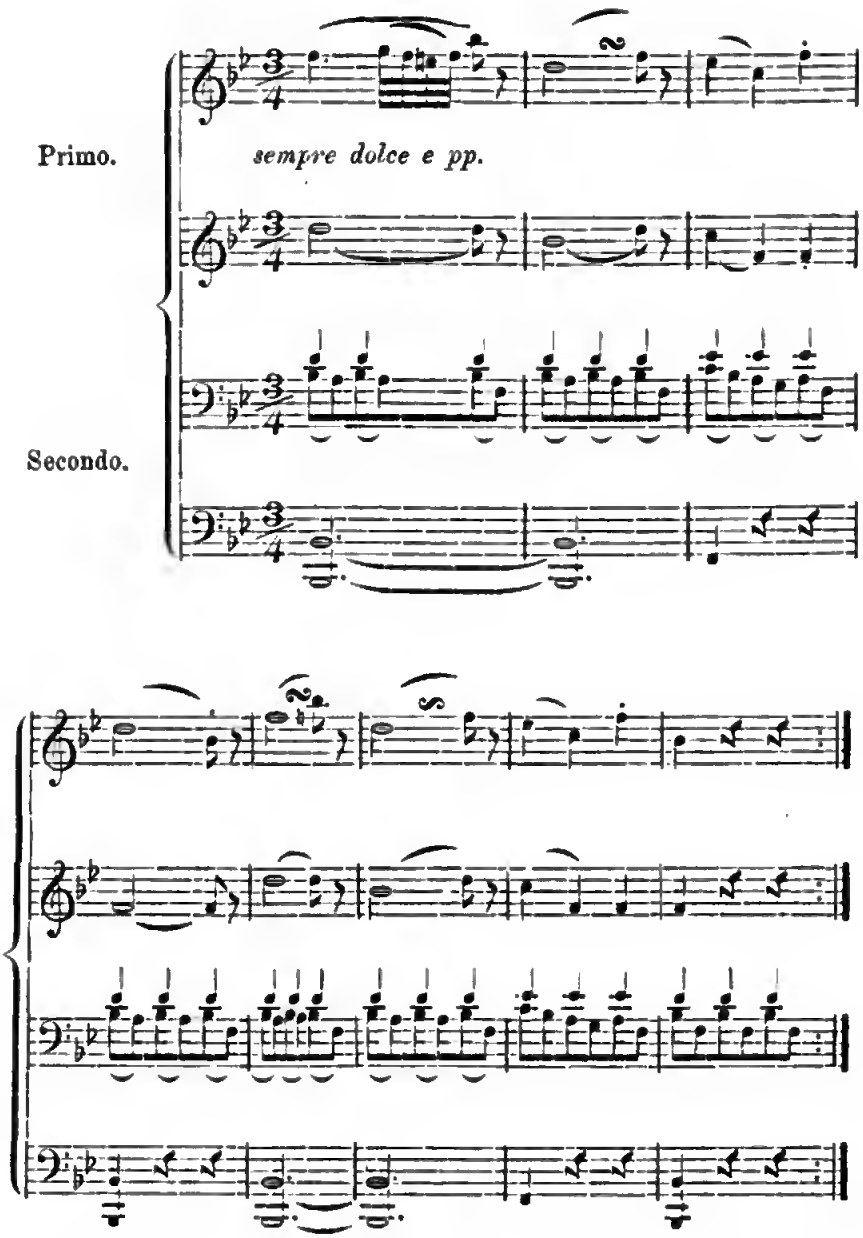
Beſondere Nahrung fand dieſe eigenthümliche Richtung ſeines Geiſtes hauptſächlich darin, daß er früh veranlaßt wurde, der Bühne ſeine Thätigkeit zuzuwenden. Als er ſeine erſten dramatiſchen Verſuche unternahm, war er weder mit dem allgemeinen Apparat muſikaliſcher Geſtaltung, noch mit dem beſondern der dramatiſchen näher vertraut und da er dennoch Erfolge erreichen wollte, ſo ſah er ſich genöthigt, vornehmlich das ſich anzueignen, was er bereits als wirkſam erkannt hatte. Die Bruchſtücke, welche uns von der Oper: „Das Waldmädchen“ erhalten ſind,

bezeugen, daß er damals ſchon mit ſeinem Inſtinkt zu wählen wußte und daß er ſich nicht täuſchte, das bewies der Erfolg den die Oper hatte. In Freiberg und Chemnitz war dieſer nicht bedeutend, aber in Wien wurde ſie, nach des Meiſters eignen Aufzeichnungen 14 Mal gegeben, in Prag in's Böhmiſche überſetzt und auch in Petersburg mit Beifall aufgeführt. So wurde Weber von vornherein nach jener veränderten Richtung geführt, in welcher nicht mehr die muſikaliſch dramatiſche Entwickelung als ſolche, ſondern der dramatiſche Effekt als Hauptziel angeſtrebt wird; und dies Streben beeinflußt auch ſeine weitern Studien und Arbeiten.

Auch ſeine Inſtrumentalwerke ſollen den höchſten Effekt machen, darum ſtudirt er mit dem regſten Eifer das Klangweſen jedes einzelnen Inſtruments, um ihm die reizvollſten Klänge abzugewinnen; daneben iſt doch auch noch immer der Geiſt der alten, mehr formengewandten Schule in ihm mächtig, ſodaß er noch nicht ſo vollſtändig im Klangweſen untergeht, wie ſeine Schüler und Nachfolger in dieſer Richtung. Er pflegt, wie wir zeigten, vornehmlich die einfachſten Formen, aber in engſter Geſchloſſenheit und muſterhafter Ausführung.

Schon die einzelnen Muſikſtücke aus der Oper: „Peter Schmoll“ zeigen einen bedeutenden Fortſchritt nach dieſer Richtung; ſelbſt den Orcheſterapparat verwendete er hier ſchon mit größerer Gewandtheit und mehr Erfolg. In ſeinen Clavierſtücken aber macht ſich bereits jene eigenthümliche inſtrumentale Polyphonie geltend, welche die Klänge nicht in einzelne Stimmen auflöſt, um ihnen dadurch ſelbſtändigen Inhalt zu verleihen, ſondern die ſie zu Figuren verarbeitet, welche die ſinnliche Gewalt des Klanges erhöhen, ſeinen Reiz ungewöhnlich ſteigern.

In Stellen wie beiſpielsweiſe dieſe:



iſt die Wirkung eine durchaus accordiſche, kaum die Oberſtimme erhebt ſich zu einer Art ſelbſtändigerer Melodie, und ſie iſt doch nur aus den Accordtönen gewonnen; ſie erwächſt aus den ſogenannten Accordbrechungen (Arpeggien) und weil auch in der Unterſtimme die Accorde in eigenthümlicherer Weiſe dargeſtellt ſind, ſo wird ihre Wirkung veredelt, ohne ihren ſinnlichen Reiz zu vermindern; dieſer wird im Gegentheil dadurch nur erhöht.

In ganz ähnlicher Weiſe ſtellt Weber auch die Accorde orcheſtral dar und dies namentlich giebt ſeiner Inſtrumentation den beſonderen Zauber; nur ſelten werden die begleitenden Inſtrumente mit ſelbſtändigeren Melodien bedacht, aber ſie bringen auch nur ſelten die Accordtöne nur einfach ausfüllend, ſondern in ähnlicher Darſtellung, wie die oben verzeichnete. Das Klangweſen gewinnt damit nicht nur erhöhten ſinnlichen, ſondern auch poetiſchen Reiz.

Weder die Unterweiſung von Michael Haydn, noch die von Heuſchkel, Kalcher oder Vogler hatten ihn dazu geführt; dieſe neue Weiſe der accordiſchen Darſtellung entſprang vielmehr aus der Eigenart ſeiner Begabung, durch welche ſeine ganze weitere Entwickelung beſtimmt wurde. Vogler wurde in Beziehung hierauf nur inſofern einflußreich für Weber, als er dieſen durch ſeine Lehre und ſein Beiſpiel in der eingeſchlagenen Richtung zu immer energiſcherem Vorwärtsſchreiten anſpornte. Wie anders geartet auch Vogler erſcheint, als ſein genialer Schüler, dieſer fand bei ihm doch, was er zunächſt ſuchte. Auch Vogler war ja in gewiſſem Sinne von der Romantik erfüllt, wenn auch nur von der bereits toll gewordenen. Die geheimnißvolle Wirkung des Tons verleitete ihn ſogar in der Theorie, in welcher höchſte Klarheit herrſchen und durch welche poſitives Wiſſen verbreitet werden ſoll, zu allerlei mythiſchen Formelkram und offenbaren Charlatanerien, und er wurde durch ſie zu einem kraſſen

Realismus in seinen Compositionen geführt, der bisher nur ganz vereinzelt sich gezeigt hatte. Es ist erwähnt, bis zu welch kecken Tonmalereien er sich verirrte, mit denen er wol weniger sich, als die gläubigen Zuhörer zu betrügen versuchte. Für Weber konnte die Unterweisung Voglers nur insoweit erfolgreich werden, als er dadurch veranlaßt wurde, auf der eingeschlagenen Bahn weiter zu gehen, und als ihn Vogler aus dem Schatze seiner praktischen Erfahrungen mit den Mitteln der ältern Meister auf die Masse zu wirken, vertraut machte, welche ihm noch unbekannt waren. Auch insofern war Vogler Romantiker, als er der Harmonik besondere Sorgfalt zuwandte, indem er sie zu systematisiren und auch zu erweitern suchte; sonst begnügte er sich mit den einfachern Formen, den Melodien und selbst der Rhythmik der Italiener. Als Harmoniker fühlte er sich bedeutend genug, daß er glaubte wagen zu dürfen, einen Johann Sebastian Bach, den größten Harmoniker aller Zeiten verbessern zu können. Der eitle Mann hatte zwölf von Bach bearbeitete Choräle umgearbeitet und, wie er meinte verbessert. Wie sehr auch Weber den Lehrer verehrte, so hätte er aus eigenem Antriebe es wol nie unternommen diese Arbeit Voglers zu „zergliedern", um zu beweisen, daß sie wirkliche Verbesserungen sind. Schon unterm 12. Juni 1810 hatte er „ein Wort über Vogler geschrieben", indem er die „seiner Meinung nach große Bedeutung Vogler's nachzuweisen suchte". „Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer", heißt es darin", sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, womöglich Hungers zu sterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Theil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen

kann, und ſich durch ihn und ſeine neuen Anſichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurechtgewieſen ſieht."

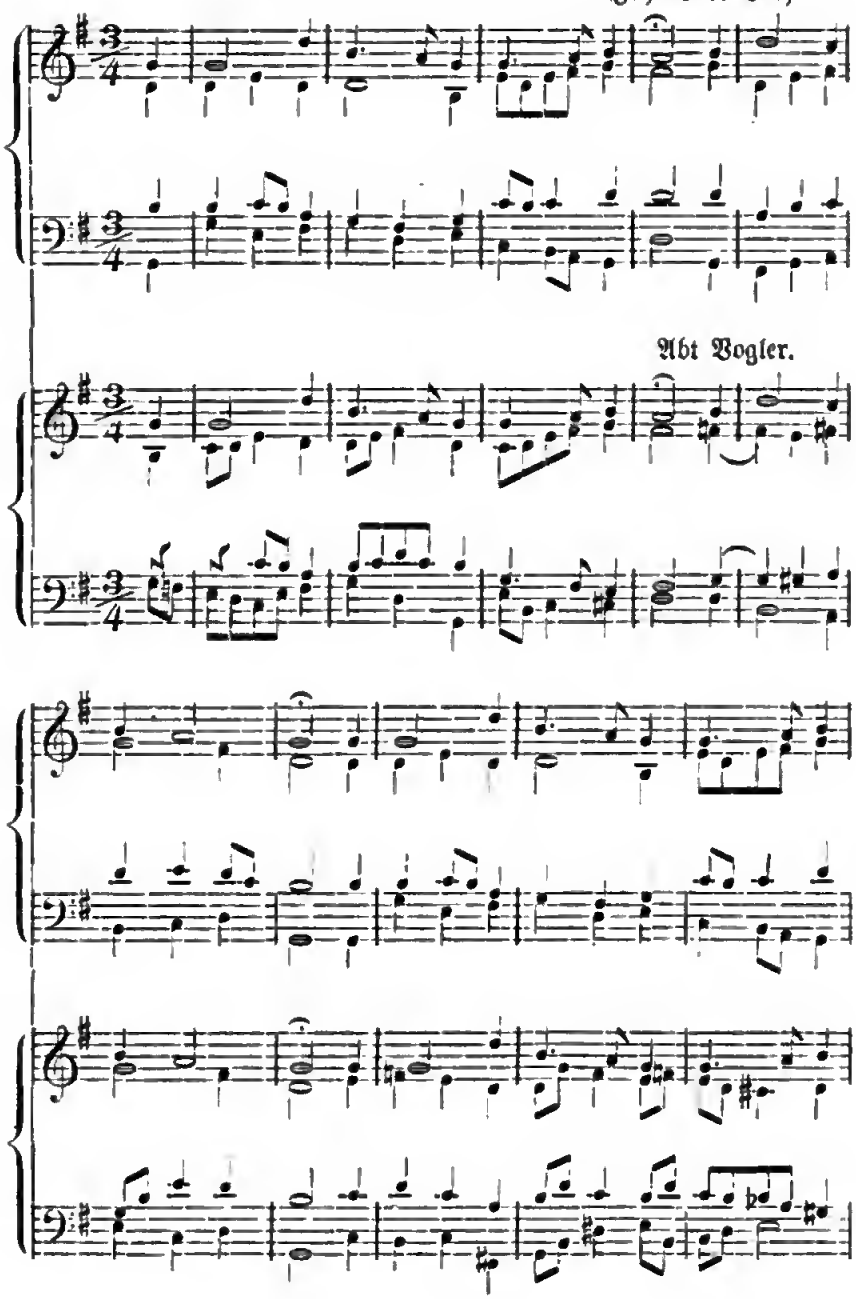
In der Einleitung zu ſeiner Zergliederung der Vogler'ſchen Choräle erkennt Weber ſelbſt an „daß es ein allerdings gewagtes Unternehmen iſt, den Ruhm und die Kenntniſſe eines, von der Welt anerkannten großen Mannes antaſten zu wollen, und ein großer Theil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und von Unfehlbarkeits-Glauben beſeelt aburtheilen, ohne beide Theile gehört zu haben. Demohngeachtet wage ich es, im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweiſen zu können, und auf die Unpartheilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden."

In einem Briefe an Gottfried Weber vom 23. Juni 1810 ſagte er über die Angelegenheit: „Du mußt wiſſen lieber Weber, daß ich eine Arbeit auf Voglers Verlangen unternommen habe, die mir viel Ruf machen, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hetzen kann. Er hat nämlich 12 Choräle von Sebaſtian Bach verbeſſert, wozu ich einen Vergleichungsplan und Zergliederung beider Arbeiten ſchreiben ſoll, der auch ſchon fertig iſt, und den ich dir gar zu gern zeigen möchte."

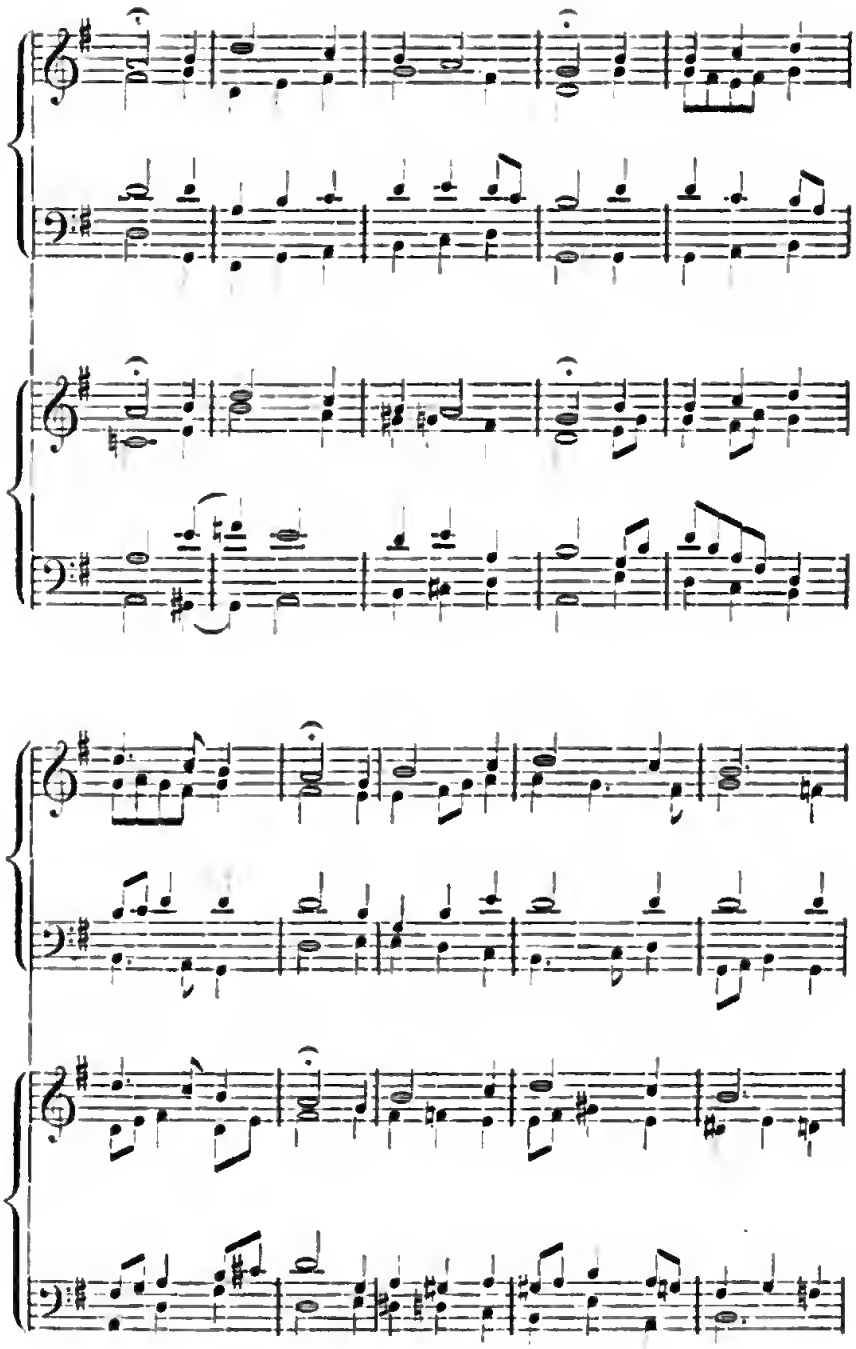
Da dieſe Arbeit viel zu charakteriſtiſch für die Anſchauung des Lehrers und ſeines Schülers iſt, ſo möge hier noch der erſte Choral — nach Bach und nach Vogler ſtehen, mit der Kritik Webers.

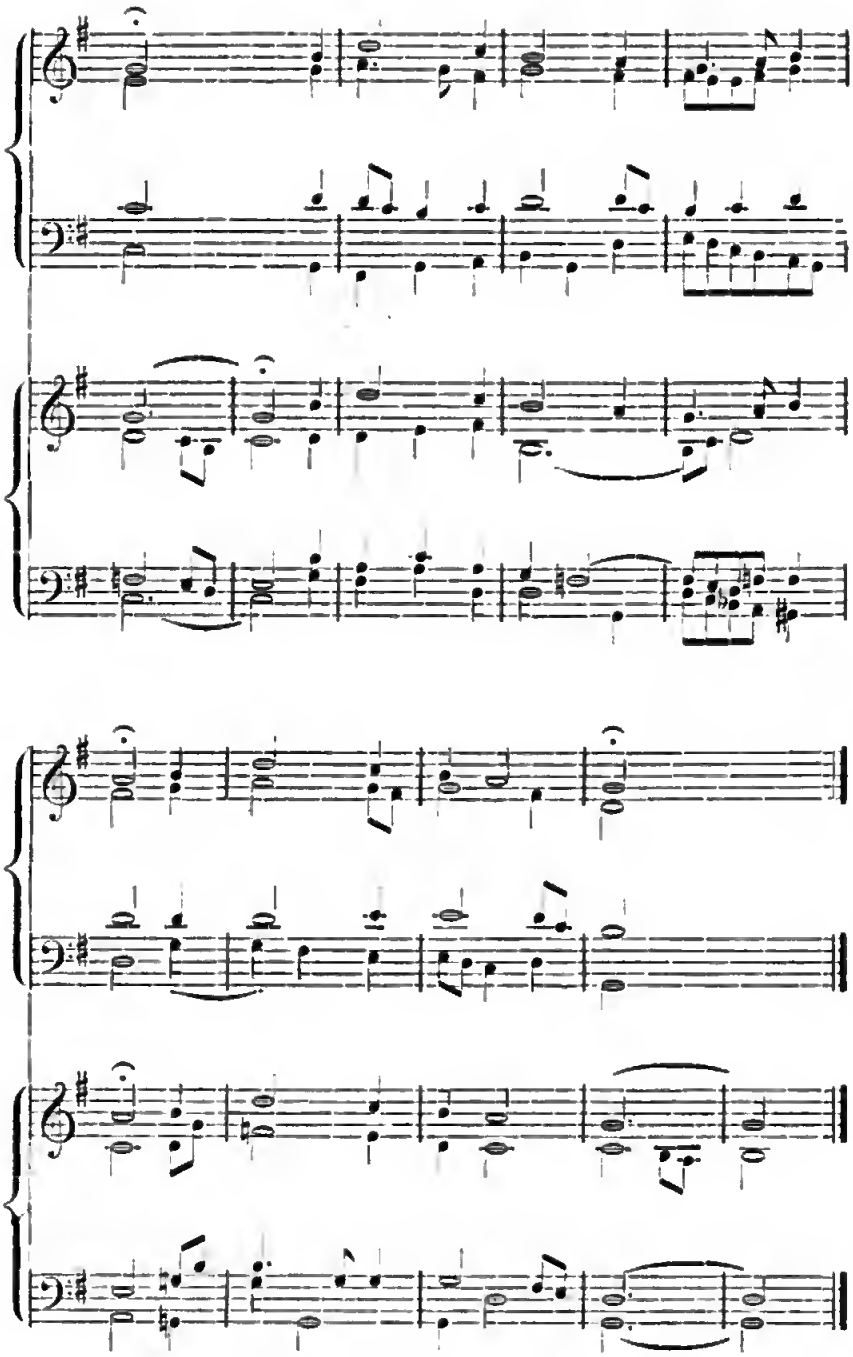
„Aus meines Herzens Grunde."

Joh. Seb. Bach.



Abt Vogler.





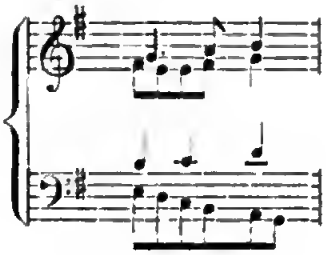
Das, was Weber in seiner Zergliederung als, von Vogler in seinen Choral-Begleitungen beobachtet, besonders hervorhebt, „daß er seine Schlußfälle planmäßig vertheilt, und ebenso die Folge der Accorde bestimmt und anordnet", das ist bei Bach in noch viel erhöhterem Maße der Fall. Gerade diese Art der Melodienbearbeitungen mit einer Harmonik, deren ganze Anordnung ebenso organisch die Zeilen der Strophe nachbildet, wie die Melodie, und die Darstellung der Harmonie in lebendigen, selbständigen Stimmen ist Bach's eigenste Art und von ihm in dieser Vollendung zuerst geübt worden, so daß sie Vogler nur von ihm gelernt haben konnte. Seine vermeintlichen Verbesserungen aber sind nichts weiter als Veränderungen, und mindestens sehr zweifelhaft, wenn nicht geradezu Verschlechterungen.

Wenn Weber es zunächst zu loben findet, daß Vogler die Wiederholung des ersten Theils anders harmonisirt, während Bach die ursprüngliche Bearbeitung beibehält, so übersieht er, ebenso wie sein Meister, daß für den alten Thomas-Cantor der Choral das Gemeindelied war, das nicht der Tummelplatz harmonischer Kunstfertigkeit werden sollte, sondern dem Erguß gläubig andächtiger Stimmung diente. In diesem Sinne wählt Bach seine Harmonien, um durch sie näher zu erläutern was in der Melodie in allgemeinerer Weise verkörpert ist; an diesen Weisen harmonische Künstelei zu üben, das kann nur als thörichtes Beginnen bezeichnet werden. Die reichere Harmonik, welche weiterhin in einzelnen Fällen Vogler anwendet, hätte auch nur bei specieller Gelegenheit — vielleicht im Oratorium, in der Passion oder in der Cantate — Sinn, wenn im Choral erregtere und gewaltigere Stimmungen zum Abschluß gebracht werden sollen. Für den Gemeindegesang ist die einfachste Harmonik immer die entsprechendere. Genauer noch wird der Standpunkt des ver-

beſſernden Lehrers und ſeines vertheidigenden Schülers durch die, nach Webers Meinung verbeſſerte Stimmführung Voglers bezeichnet.

Weber ſagt hierüber: „Es iſt nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für ſich ſinge; ihre Zuſammenſtellung mit den andern iſt das Weſentlichſte und das dabei zu vermeidende unangenehme Zuſammenſtoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.“ Hier ſpricht der, tief in den Zauber der Harmonik verſtrickte Romantiker, der ſich die Wirkung derſelben auch nicht durch die ſchnell vorübergehende ſchärfere Diſſonanz trüben laſſen will. Johann Sebaſtian Bach ſuchte aber die höhere, als die nur harmoniſche, ſinnlich reizende Wirkung; in dem Beſtreben nach höchſter Individualiſirung der Stimmen gelangen dieſe zu ſo ſelbſtändigen Melodien, daß allerdings damit ſtellenweis der Accord in Frage geſtellt und der ſinnliche Reiz des Klanges gemindert wird; aber das ſo gewonnene Stimmengewebe erlangt damit ungleich höhern künſtleriſchen Werth, es nimmt nicht nur unſern äußern Sinn gefangen, ſondern vermittelt uns einen wirklich bedeutenden Inhalt, umſtrickt nicht nur das Ohr, ſondern unſer Herz und auch unſern Verſtand und ſomit den ganzen Menſchen der denkt und empfindet. Jene „unangenehmen Zuſammenſtellungen“ welche Weber im dritten Takte:

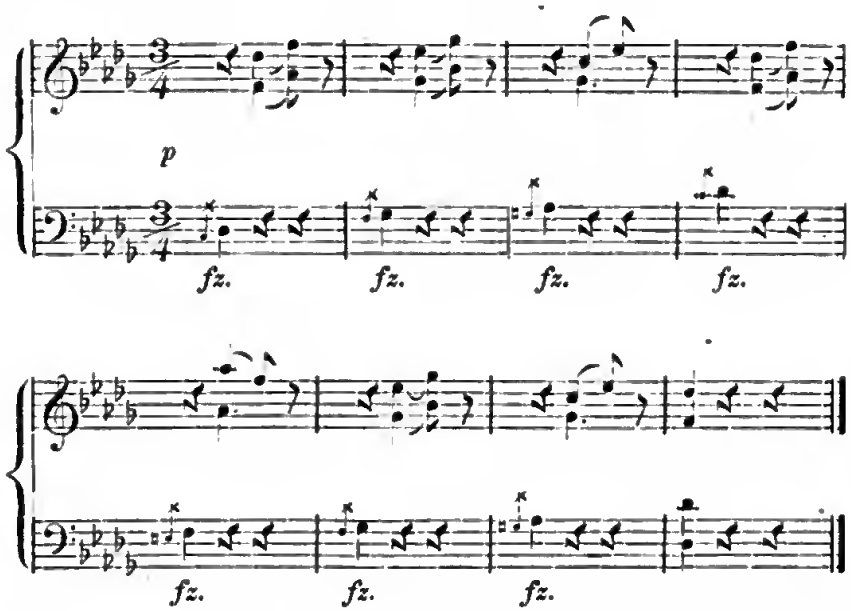
und am 24.



findet, erſcheinen nur dem Auge als ſolche; in der Ausführung wirkt hier die energiſch melodiſche Führung der Stimmen ſo mächtig, daß man der Accorde nicht weiter gedenkt und der Führung der Stimmen folgend, keinerlei Härten in der Harmonik gewahrt. Nichts iſt bezeichnender für den ganz veränderten Standpunkt der neuen, durch Weber (und hier auch durch ſeinen Lehrer Vogler) vertretenen Richtung, gegenüber der, welche in Bach gipfelt, als dieſe Vogler'ſchen Veränderungen und ihre verſuchte Zergliederung durch Carl Maria von Weber. Die ſinnliche Wirkung der Accorde, die bei den ältern Meiſtern erſt in zweiter Reihe in Betracht kam, wird für ſie zur erſten Hauptbedingung. Wir ſahen, daß jene vor allem darauf bedacht waren, einem beſtimmten Inhalt faßbare Form zu geben und daß ſie dann erſt dieſe mit mehr oder weniger ſinnlichem Reiz ausſtatten, um ſie anziehender zu machen. Die Accorde waren ihnen zunächſt Bauſteine, aus denen ſie künſtliche Formen geſtalteten; den jüngern gelten ſie vielmehr als Reizmittel für Phantaſie und Empfindung; ihre formbildende Macht kommt erſt in zweiter Reihe in Betracht. Dieſe Anſchauung konnte natürlich der Entwickelung der Inſtrumentalformen nicht förderlich werden, ſie erzeugte vorwiegend nur mehr oder weniger geiſtvolle Phantaſien; für die Vocalformen wurde das ſtrophiſche Versgefüge zum formellen Bande, das ſie, jetzt wenigſtens noch, beachteten.

Des Meiſters Sinfonien und Sonaten und die entſprechenden Werke können deshalb in der Entwickelungsgeſchichte dieſer Formen keinen Platz beanſpruchen. Die Sonaten halfen, als Clavierwerke nur den modernen Clavierſtil mit begründen; eine ähnliche Bedeutung für den Orcheſterſtil haben aber auch die Sinfonien noch nicht. Wir haben an verſchiedenen Clavierwerken Webers gezeigt, wie früh er ſich bei der Erfindung der-

ſelben von Technik und Klangweſen des Inſtruments leiten läßt; er legt ſeine Accorde ſo, daß ſie bei bequemer Spielart die reizendſten Wirkungen erzielen, und in eben demſelben Streben erfindet er ſeine Melodien und das Figurenwerk. Das zeigt ſich ſchon in ſeinen früheſten Stücken, wie z. B. in den „Allemanden“ (Op. 4) die er 1801, alſo im Alter von kaum 15 Jahren ſchrieb.



Wir haben weitläufig nachgewieſen, wie auf dieſem Wege ſein Clavierſtil immer brillanter entwickelt wird, daß er aber zu einem eigentlichen Inhalt erſt von außen gelangt, durch ein vorgezeichnetes Programm, wie in dem Rondo: „Aufforderung zum Tanz“ und dem „Concertſtück“ oder den „Polonaiſen“, die von vornherein an äußere Vorgänge anknüpfen. Unter denſelben Vorausſetzungen wird dann auch ſein Orcheſterſtil ein anderer. Wir wiſſen, daß er früh für einzelne Inſtrumente Concertſtücke ſchrieb und daß er ſie auch gern mit Solo-

ſtellen in ſeinen Opern bedenkt; dadurch wurde er früh mit der Natur, mit Technik und Klangweſen der einzelnen Inſtrumente vertraut und lernte ſie dann in der angegebenen Weiſe zweckmäßig und wirkſam verwenden. In der Muſik zu Turandot ſchon miſcht er die Inſtrumente zu charakteriſtiſchen Klangwirkungen; mehr noch in der Oper „Sylvana“, in der er bereits einzelne reizende Illuſtrationen mit Inſtrumenten ausführt, ebenſo wie in „Abu Haſſan“. Erſt in der, nach der Rübezahl-Ouvertüre gearbeiteten Ouvertüre „Zum Beherrſcher der Geiſter“ treten die Merkmale des neuen Stils beſtimmter heraus. Die Inſtrumente werden hier entweder energiſch zu Accorddarſtellungen zuſammengehalten oder treten in einzelnen Soli's heraus; jene Accorde werden zu höchſter ſinnlicher Wirkung rhythmiſch aufgelöſt und die Melodien in ähnlicher Weiſe mit arpeggirten Accorden begleitet. Wie ſehr aber gerade dieſe Art des Orcheſterſtils den romantiſchen Stoffen entſpricht, das ſollte er ſpäter überzeugend erweiſen.

Mit dem „Freiſchütz“ erſt erſcheint dieſer neue Stil vollſtändig ausgebildet und hier findet er auch ſeine entſprechendſte Verwendung. Es konnte bei der eingehendern Beſprechung des Werkes gezeigt werden, wie die tiefſten Clarinettentöne in der Ouvertüre bereits verwendet werden, um uns gruſeln zu machen, während die Hörner Luft und Duft des deutſchen Waldes mit ſeinen Jägern in unſerer Phantaſie vergegenwärtigen ſollen und wie hier ſchon ſich alle Inſtrumente vereinigen, um etwas Höllenſpuk zu malen, zugleich aber auch den Sieg der Unſchuld zu verkündigen. Hier nun kommen auch die bereits erwähnten Accordbrechungen zu eigenthümlicherer orcheſtralen Wirkung, wie in den erſten Scenen des erſten Aktes, im Jägerchor, der Einleitung zum dritten Akt u. ſ. w. Es wurde weiterhin gezeigt, wie der Meiſter jedes einzelne Inſtrument nach ſeinem eigenſten

Vermögen benutzt, um die betreffenden Momente der Handlung durch den Klang zu charakteriſiren und wie genial er das namentlich in der Wolfsſchlucht ausführt.

Die eigenthümliche Orcheſterpolyphonie, die er auf dieſem Wege gewinnt, kommt in der Euryanthe zu noch mehr entſcheidender Wirkung. Namentlich die Inſtrumentaleinleitungen zu verſchiedenen Scenen und einzelnen Geſängen werden aus Figurenwerk und melodiſchen Phraſen zuſammengeſetzt, die den einzelnen Inſtrumenten mit genialem Verſtändniß ihrer eigenſten Leiſtungsfähigkeit förmlich abgelauſcht ſind, wie beiſpielsweiſe in der Introduction zu Adolar's Arie: „Wehen mir Lüfte Ruh". Flöten und Clarinetten bringen im einfach vierſtimmigen Satz den Anfang der Arie; aber ſchon im fünften Takt beginnt die Flöte zu paraphraſiren, während Clarinetten und Fagotte ſich enger vierſtimmig zuſammenhalten; das erſte Fagott führt dabei eine mehr melodiſche Phraſe; dann werden wieder Clarinetten für die duftigen Figuren der Flöte zu Unterſtimmen bis das luſtige Spiel der Flöte, das dieſe unter Begleitung der Clarinetten ausführt, auch dieſe Inſtrumente ergreift, denen ſich dann noch eine Bratſche anſchließt mit einer, das Wehen der Winde prächtig andeutenden Figur. So erſcheint der Satz wahr und wahrhaftig wie aus Luft und Duft gewoben.

Ganz ähnlich iſt die Einleitung zu der Cavatine: „Glöcklein im Thale" gehalten, ebenſo wie die zu den Feſtlichkeiten u. ſ. w. Es ſind immer rein inſtrumentale Klänge und Motive die eng dem Charakter eines jeden Inſtruments angepaßt und dann entſprechend zuſammengefügt ſind. Zu einem eigentlich faßbaren Gedankeninhalt gelangt keins der Inſtrumente, aber jedes trägt in ſeiner Weiſe dazu bei zu illuſtriren und damit näher zu erläutern.

Zu noch entſprechenderer Anwendung gelangt dieſe Weiſe

der Instrumentation endlich in des Meisters „Oberon“. Die phantastische Zauberwelt der Elfen, Nixen und Kobolde fand in diesen reizvollen Instrumentalklängen das entsprechendste Darstellungsmaterial. Wir konnten bereits bei näherer Betrachtung des Werkes zeigen, wie Flöten und Clarinetten ihre hellsten Klänge hergeben müssen, um die lichthelle Erscheinung „Oberon's“ zu charakterisiren, wie Oboen und dann auch Fagott und Hörner u. s. w. hinzugezogen werden, um auch die ausgelassene Lust der Geister, wie ihre Feindseligkeiten gegen das Menschengeschlecht entsprechend zu illustriren.

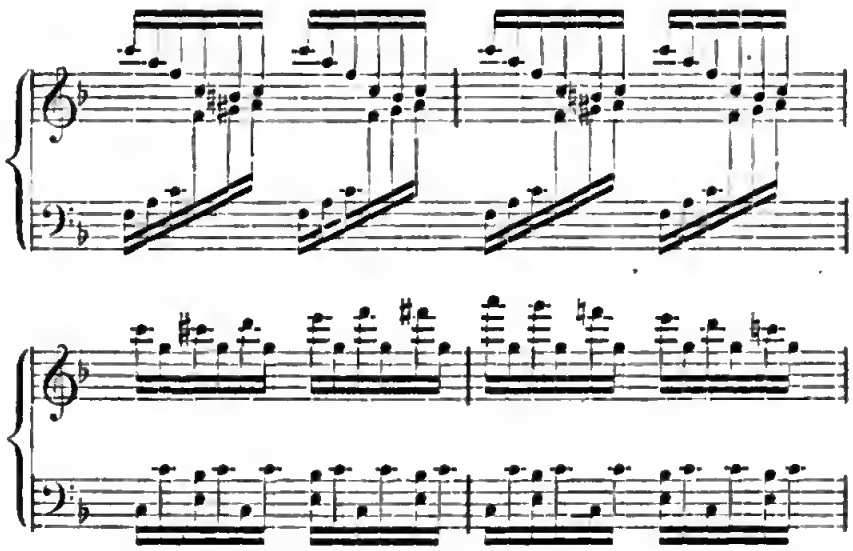
So hatte Weber mit seinen drei letzten Opern der Musik das Reich der Romantik erschlossen. Das Spuk- und Gespensterhafte, die lichte Geschäftigkeit der Elfen, wie das finstere Walten der Dämonen gewann an ihm einen ebenso vortrefflichen Bildner, wie der Zauber der Aventuire und der mannhaften Ritterlichkeit und die schwärmerisch sehnsüchtige, weniger leidenschaftliche Liebe einen beredten Interpreten.

Energischer noch und auch systematischer machte der gleichzeitig lebende jüngere Meister Franz Schubert, das romantische Ideal zum Objekt seiner Darstellung, sodaß es allerdings bei ihm noch allseitiger zur Erscheinung kommt. Daß Mendelssohn ihm gleichfalls seine Thätigkeit zuwandte, ist wol durch Weber veranlaßt worden, wie dieser denn auch nicht ohne Einwirkung auf Schubert geblieben sein mag. Wenn diesem auch schon früh das romantische Ideal vorschwebte, das sich in seinen Liedern aus der Knabenzeit bemerklich macht, so darf man doch wol annehmen, daß auf seine Instrumentalwerke die Weise Webers nicht ganz einflußlos blieb.

Bei Mendelssohn ist dieser Einfluß unverkennbar. Seine ersten Werke entstehen noch unter der Herrschaft der Schule, und erst nach der nähern Bekanntschaft mit Weber's derartigen Werken,

bricht der romantiſche Zug auch in ihm durch, wie in der Ouvertüre zu der Oper: „Die Hochzeit des Gamacho“, bei welcher namentlich die Inſtrumentation ſehr an Weber erinnert, in dem Sextett (als Op. 110 gedruckt), der Sonate Op. 6, im Octett (Op. 20) und vor allem in der „Sommernachtstraum-Ouvertüre“. Durch Schubert und Mendelsſohn wurde aber dann Schumann in den Bann der Romantik verſtrickt und dieſe drei Meiſter beeinflußten hauptſächlich den Gang der Muſikentwickelung, der Concertmuſik wie der Hausmuſik, und demnach muß man Weber als den eigentlichen Begründer derſelben bezeichnen, da er dieſem romantiſchen Zug zuerſt Ausdruck durch die Muſik gab. Selbſt ſeine Clavier- wie ſeine Orcheſtertechnik wurde einfach von manchem nachfolgenden Künſtler adoptirt. Es gilt dies beſonders von der Art, wie er ſeine Clavierpaſſagen anlegt um das ganze Klangvermögen des Inſtruments zu entfeſſeln; oder wie er ſeine Accorde und Melodien legt, um ſie recht anſprechend klingend zu machen.

Auf die eine Stelle aus dem Concertſtück:



dürfte ein großer Theil des gesammten Figurenwerks unserer modernen Clavierhelden zurückzuführen sein. Freilich kam dadurch die ganze Entwickelung in eine Richtung, die nicht mehr auf künstlerischer Höhe blieb. Die Empfindung erwies sich bald nicht mehr stark genug, um das Darstellungsmaterial zu beherrschen; dies gewinnt die Oberhand; das Kunstwerk gelangt nicht mehr zu einem rückhaltslos offenbarten Inhalt; es verliert sich in gegenstandsloser Gefühlsschwelgerei oder in das nur klingende Tonspiel, für welches die Virtuosität der Ausführung einzige Bedingung ist.

Die Macht des rein sinnlichen Materials war für Weber bereits so verhängnißvoll geworden, daß er überall weniger auf organische Entwickelung als auf möglichst große Wirkung bedacht ist. Dieser Zug zeigt sich ebenso in seinen dramatischen Werken, wie in seinen Instrumentalcompositionen und auch für sein Lied wurde diese Richtung von wesentlichem Einfluß. Er wurde damit der volksthümlichste Sänger der Freiheitskriege. Aus dem neuen Geist heraus, der 1813 die Patrioten aller deutschen Stämme erfaßte, sang er seine Melodien zu Körners: „Leyer und Schwert". Diese sind ebenso wie seine zahlreichen andern, weder tief innerlich inhaltsvoll, noch besonders schön geformt, aber es lebt in ihnen der ungestüme Drang nach Thaten, der jene Zeit erfüllte. Derselbe Zug, der ihn bestimmte das Instrumentalcolorit sorgfältiger zu pflegen als die Instrumentalformen, macht sich auch in seinen Melodien geltend; sie wirken ebenso viel mehr durch ihr lebendiges Colorit, als durch ihren besonders ergreifenden Inhalt oder durch Formvollendung. Daher vermochte er wol zeitweis Einfluß zu gewinnen auf die besondere Weise des Männergesanges, nicht aber für die Gesammtentwickelung des deutschen Liedes.

Nachhaltiger als durch dies alles, sollte er indeß durch seine

dramatiſchen Werke auf die Muſik der Gegenwart wirken, indem dieſe zum Ausgangspunkt für eine Richtung wurden, welche bald die Bühnen aller Länder zu erobern verſtand.

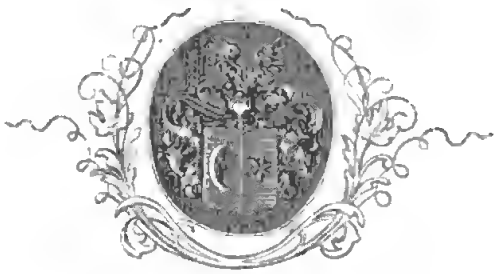
Heinrich Marſchner ſchmiegte ſich dem Meiſter ſo eng an, daß er keine tiefer gehende Nachwirkung zu erlangen vermochte. Dabei iſt ſeine Erfindung nicht ſo urſprünglich, wie bei jenem größern Meiſter. Auch Marſchner eignet ſich das reizende Colorit an, aber er vergröbert es bis zu einem gewiſſen derben Realismus, der dieſen Stoffen gegenüber wenig angemeſſen erſcheint.

Auch auf Meyerbeer blieb Weber nicht ganz ohne Einfluß; der jüngere Meiſter ſchenkte allmälig gleichfalls dem decorativen Element immer größere Sorgfalt; die Muſik nimmt auch bei ihm an der Darſtellung deſſelben immer erhöhtern Antheil; und wie Richard Wagner dann die letzten und höchſten Conſequenzen dieſer ganzen Richtung zieht, das iſt hier nicht näher zu erörtern.

An „Euryanthe“ ganz bewußt anknüpfend, macht er jenes Verfahren, orcheſtral zu illuſtriren, das Weber immer noch an dem urſprünglichen ältern Opernorganismus ſo übt, daß es nur als ſeine reizvolle Ausgeſtaltung erſcheint, welcher gegenüber der Geſang immer noch als Hauptſache in den Vordergrund tritt, zum Prineip; der Schwerpunkt der ganzen Darſtellung wird in das Orcheſter gelegt, das der Phantaſie in einer Reihe wiederholter Leitmotive — die ebenfalls durch Weber angeregt wurden — die ganze Handlung vermitteln ſoll, unterſtützt durch die entſprechende Decoration und Action, während die handelnden Perſonen nur in gewichtigen, aber an ſich ſchmuckloſen Aeccenten von dem berichten, was in ihrem Innern vorgeht.

So ſchuf der Meiſter nicht nur eine Reihe von bleibend werthvollen Kunſtwerken, ſondern er wirkte auch entſcheidend ein auf die Kunſtentwickelung der Gegenwart. Daß dieſe dadurch in

Bahnen geleitet wurde, auf denen sie zum Theil ihren echt künstlerischen Character einbüßte, verschulden seine Nachahmer, die dem durch ihn hauptsächlich angeregten Zuge nach äußerer Wirkung zu einseitig folgten; die nur noch die blendendsten und äußerlich wirksamsten Mittel der musikalischen Darstellung cultivirten und bis zur äußersten Anspannung ausbildeten. Aber auch was auf diesem Wege erreicht wurde, wird dazu beitragen, eine neue herrliche Blüte unserer Kunst herbeizuführen, wenn gottbegnadete Hände es unternehmen, diese neuen, sinnlich reizvollen Mittel wieder echt künstlerisch und kunstvoll zusammen zu setzen, zu sich selbst in höchster Klarheit aussprechenden Kunstwerken; wenn der künstlerische Geist sich nicht mehr blenden läßt durch den Zauber des sinnlich reizenden Materials, und die künstlerische Wirkung nicht mehr nur durch diese, sondern durch die ebenmäßig gegliederte, organisch entwickelte Kunstform sucht.



Wappen der Familie von Weber.

Anhang.

Verzeichniß der gedruckten Werke des Meisters, mit Angabe des Jahres der Entstehung und des Original-Verlegers.

1798.

Sechs Fughetten, dem Herrn Edmund von Weber in Hessen-kassel, meinem geliebten Bruder zugeeignet. Salzburg, in Kommission der Mayrischen Buchhandlung.

1800.

Sechs Variationen für's Clavier oder Pianoforte über ein Original-Thema. Zu haben bei dem Verfasser.

1801.

Six petites Pièces faciles pour le Piano-Forte à quatre mains composées et dédiées en Marque d'estime à M. P. Schulthesius Op. 3. Augsburg, Gombart.

Douze Allemandes pour le Piano-Forte composées et dédiées à Madlle. Lisette d'Arnhard. Op. 4. Augsburg, Gombart.

1802.

Lied für eine Singstimme: „Umsonst entsagt ich der lockenden Liebe", als Nr. 4 in Op. 71 gedruckt. Berlin, Schlesinger.

Sechs Ecossaisen für's Pianoforte, componirt und zugeeignet dem schönen Geschlecht. Hamburg, Böhme.

Canon: „Mädchen, ach meide Männerſchmeichelein", als Nr. 6 in Op. 13 gedruckt. Augsburg, Gombart.

1803.

Grablied: „Leis wandeln wir, wie Geiſterhauch", als Nr. 6 des Nachlaſſes von F. W. Jähns herausgegeben. Berlin, Schleſinger.

Clavierauszug der Oper „Samori" von Vogler. Wien, T. Mollo u. C.

1804.

Huit Variations pour le Piano-Forte sur l'Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler. (Op. 5). Gewidmet der Kaiſerin Maria Thereſia, Gemalin Kaiſer Franz II. Wien, Joſ. Eder.

Wiederſehen: „Jüngſt ſaß ich am Grabe der Trauten allein", Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 30). Berlin, Schleſinger.

Six Variations pour le Piano-Forte avec accompagnement d'un Violon et Violoncello ad libitum sur l'air de Naga: „Woher mag dies wohl kommen?" De l'opéra: „Samori". Composées et dédiées à l'Auteur Monsieur l'Abbé Vogler, Directeur de l'Academie royale de Musique en Suède. A Vienne au Magasin de l'imprimerie chymique. Imper. Roy. privil.

1804—5.

Quintett aus der Oper „Rübezahl", als Nr. 4 der nachgelaſſenenen Werke herausgegeben durch F. W. Jähns. Berlin, Schleſinger.

1805.

Romanza siciliana per il Flauto principale. Berlin, Schleſinger.

„Ich denke dein“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Als Nr. 3 in Op. 66 gedruckt. Berlin, Schleſinger.

1807.

Sinfonia in C. A son ami Géofroi Weber de Mannheim. Offenbach, André.

Liebeszauber: „Mädel, ſchau' mir in's Geſicht“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 3 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Sept Variations pour le Piano-Forte sur l'Air „Vien quà Dorina bella“ (par Bianchi) dédiées à Sa Majesté la Reine de Westphalie. Augsburg, Gombart.

Grande Ouverture à Plusieurs Instruments. (Umarbeitung der Ouvertüre zu „Peter Schmoll“). Op. 8. Augsburg, Gombart.

1808.

Thème original, varié pour le Piano-Forte. Op. 9. Offenbach, André.

Momento capriccioso per il Pianoforte, al suo amico Meyer-Beer, Compositore e Professore de Cembalo. Op. 12. Augsburg, Gombart.

Er an Sie: „Ein Echo kenn' ich“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. Nr. 6 in Op. 15. Bonn, Simrock.

Der erſte Ton: Gedicht von Fr. Rochlitz, mit Muſik zur Declamation und Schlußchor. Bonn, Simrock.

Grand Polonaise pour le Pianoforte (in Es) Op. 21. Bonn, Simrock.

9 Variations sur un Air Norvégien pour Pianoforte et Violon concertants (Op. 22). Dédiées à Monsieur Kleinwächter à Prague.“ Berlin, Schleſinger.

„Meine Farben": „Wollt ihr ſie kennen?" Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 23). Berlin, Schleſinger.

Klage: „Ein ſteter Kampf iſt unſer Leben". Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 2 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Grand Pot-Pouri pour le Violoncelle a grand Orchestre, composé e dedié a son Ami Graff, Professeur de Violoncelle au service de sa Majesté le Roi de Wirtemberg. Bonn, Simrock.

1809.

Serenade: „Horch, leiſe horch! Geliebte horch!" Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. (Als Beilage zum Morgenblatt 1810, 8. Januar, in Nr. 7 zuerſt gedruckt.)

Die Lethe des Lebens: „Wenn Brüder, wie wir täglich ſehen". Trinklied für Solo-Baß und gemiſchten Chor mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 5 in Op. 66). Berlin, Schleſinger.

Das Röschen: „Ich ſah ein Röschen am Wege ſtehn". Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 5 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Lied: „Was zieht zu deinem Zauberkreiſe". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 4 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Rhapſodie: (Die Blume) „Traurig, einſam welkſt du hin". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 2 in Op. 23). Berlin, Schleſinger.

Romanze: (Die Ruinen) „Süße Ahnung dehnt den Buſen". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte.

Lied: „Sanftes Licht, weiche nicht". Für eine Singſtimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 4 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Lied: „Meine Lieder, meine Sänge". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. (Nr. 1 in Op. 15). Bonn, Simrock.

Der kleine Fritz an ſeine jungen Freunde: „Ach, wenn ich nur ein Liebchen hätte". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Claviers. Nr. 3 in Op. 15.

Muſik zu Turandot: Ouvertüre und Märſche ꝛc. zu dem Schauſpiel Turandot von Schiller. Berlin, Schleſinger.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncello. Bonn, Simrock.

Rondo alla Polacca für Tenor: „Was ich da thu' das fragt Er mich?" in Haydn's Oper „Der Freybrief". (Als Nr. 1 im Album III neueſter Original-Compoſitionen für Geſang und Pianoforte). Paris, Schleſinger.

Six petites Pièces pour le Pianoforte à quatre mains, composées et dédiées a Leurs Altesses Serenissimes Mesdames des Princesses Marie et Amelie de Würtemberg. Augsburg, Gombart.

1810.

Silvana: Romantiſche Oper in 3 Akten. Clavierauszug vom Componiſten, erſchien 1812 bei Schleſinger in Berlin.

Canzonetta: „Sicchè t'inganni, o Clori". Für eine Baßſtimme mit Begleitung des Pianoforte oder Harfe. Leipzig, Peters.

Dreiſtimmiger Canon: „Canons zu zwey ſind nicht drey". (Zuerſt gedruckt in der Zeitſchrift „Der muſikaliſche Hausfreund" auf dem Titelblatt des erſten Jahrgangs.)

Die Schäferſtunde: „Endlich hatte Damon ſie gefunden". Für eine Singſtimme mit Begleitung der Guitarre. (Nr. 1 in Op. 13). Augsburg, Gombart.

Recitativ und Rondo: „Il momento s'avvicina". Für eine Sopranſtimme mit Orcheſterbegleitung. Offenbach, André.

Variationen für das Violoncell, für seinen Freund Alexander Dusch componirt. Leipzig, Bureau de Musique.

Wiegenlied: „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!" Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 2 in Op. 13. Augsburg, Gombart.

Die Zeit: „Es sitzt die Zeit im weißen Kleid". Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 5 in Op. 13. Augsburg, Gombart.

Grand-Concert en Ut majeur pour Piano-Forte (No. 1) Op. 11. Offenbach, J. André.

Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligés, dédiées aux Amateurs. (Op. 10). Bonn, Simrock.

Des Künstlers Abschied: „Auf die stürmische See hinaus". Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 6 in Op. 71. Berlin, Schlesinger.

1811.

Abu Hassan: Singspiel in 1 Akt, Text von Franz Carl Hiemer. Bonn, Simrock.

Duett: „Se il mio ben". Für zwei Altstimmen mit Begleitung von obligater Clarinette, zwei Hörner, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Baß. Später für zwei Soprane umgearbeitet: erschien in Op. 31 als Nr. 3. Berlin, Schlesinger.

Canzonette: „Ah, dove siete". Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder Pianoforte. Nr. 1 in Op. 29. Prag, Haas.

Concertino für Clarinette, Op. 26. Seinem Freunde Heinrich Bärmann gewidmet. Leipzig, Bureau de Musique.

„Ueber die Berge mit Ungestüm". Lied des Goswin in Kotzebues Schauspiel: „Der arme Minnesinger". Nr. 2 in Op. 25. Berlin, Gröbenschütz u. Seiler.

„Laß mich ſchlummern, Herzlein ſchweige". Lied des Goswin. Nr. 3 in Op. 25. Berlin, Gröbenſchütz u. Seiler.

„Umringt vom mutherfüllten Heere". Lied des Goswin, aus: „Der arme Minneſinger", für eine Singſtimme mit vierſtimmigem Männerchor und Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 25. Berlin, Gröbenſchütz u. Seiler.

Concert für Clarinette. (Nr. 1 in Fmoll). Berlin, Schleſinger.

Adagio und Rondo für das Harmonichord mit Orcheſter, als nachgelaſſenes Wert Nr. 15 erſchienen. Leipzig, Bureau de Musique.

„Maienblümlein ſo ſchön". Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 3 in Op. 23). Berlin, Schleſinger.

Concert für die Clarinette. (Nr. 2 in Es) mit Orcheſter. Op. 74. Berlin, Schleſinger.

Canzonette: „Ch'io mai vi possa". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. (Nr. 3 in Op. 29). Prag, Haas.

Scena ed Aria d'ittalia: „Misera me!" Für eine Sopranſtimme mit Orcheſter. Op. 50. Berlin, Schleſinger.

„Ouvertüre zum Beherrſcher der Geiſter". (Neubearbeitung der Ouvertüre zu Rübezahl). Op. 27. Leipzig, Bureau de Musique.

Duett: „Mille volte". Für zwei Sopranſtimmen mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1 in Op. 31). Berlin, Schleſinger.

Canzonette: „Ninfe se liete". Für eine Sopranſtimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Nr. 2 in Op. 29. Prag, Haas.

Duett: „Va, ti consola". Für zwei Sopranſtimmen mit Be-

gleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 31. Berlin, Schleſinger.

Concert für das Fagott. Op. 75. Berlin, Schleſinger.

Sieben Variationen über ein Thema aus der Oper Silvana für Clarinette und Pianoforte. Op. 33. Berlin, Schleſinger.

1812.

Romanze: „Um Rettung bietet ein güld'nes Geſchmeide". Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Erſchien zuerſt in der von H. Marſchner und Fr. Kind herausgegebenen „Polyhymnia" auf 1826.

Sonett: „Du liebes holdes himmelſüßes Weſen". Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 23. Berlin, Schleſinger.

Das Turnierbankett: „Füllet den Humpen, muthige Knappen". Für Soli und Männerchor. (Als Nr. 1 in 6 Geſänge für Männerſtimmen Op. 68 gedruckt). Berlin, Schleſinger.

An eine Freundin: „Zur Freude ward geboren". Lied für Canto, 2 Tenori e Basso mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. Nr. 6 in Op. 23. Berlin, Schleſinger.

Lebensanſicht: „Frei und froh mit muntern Sinnen". Lied für eine Baßſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 66. Berlin, Schleſinger.

Schwäbiſches Tanzlied: „Geiger und Pfeifer". Für Canto, 2 Tenori, Basso mit Begleitung des Pianoforte ad libit. Berlin, Gröbenſchütz u. Seiler.

„Heiße ſtille Liebe ſchwebet". Lied für Canto, 2 Tenori, Basso. (Nr. 6 in Op. 23). Berlin, Schleſinger.

Bettlerlied: „I und mein junges Weib". Für eine Singſtimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 25. Berlin, Gröbenſchütz u. Seiler.

Große Sonate für Pianoforte. (Nr. 1 C dur) Op. 24. Berlin, Schleſinger.

Liebes-Glühen: „In der Berge Rieſenſchatten“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. Als Nr. 1 in Op. 25. Gröbenſchütz u. Seiler.

Sieben Variationen für Pianoforte, über eine Romanze aus Joſeph in Egypten von Mehul: A peine au sortir de l'enfance. Seiner Schülerin Fräulein Fanny von Wiebeking in München gewidmet. Op. 28. Leipzig, Bureau de Musique.

„Scena ed Aria d'Ines de Castro“. Für Tenor-Solo mit Chören. Berlin, Schleſinger.

Sechs Favorit-Walzer der Kaiſerin von Frankreich, Marie Louiſe. Leipzig, Bureau de Musique.

Hymne: „In ſeiner Ordnung ſchafft der Herr“. Für vier Soloſtimmen Chor und Orcheſter. Op. 36. Berlin, Schleſinger.

Grand Concerto pour le Piano-Forte (Es dur No. 2) dedié. A Son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc régnant de Saxe-Gotha et Altenburg Emil Leopold August. Op. 32. Berlin, Schleſinger.

1813.

Lied: „Sind es Schmerzen, ſind es Freuden“. Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 6 in Op. 30. Berlin, Schleſinger.

Lied: Unbefangenheit: „Frage mich nimmer, frageſt umſonſt!“ Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 3 in Op. 30. Berlin, Schleſinger.

„Andante e Rondo Ungarese per il Fagotto principale“ mit Orcheſter. Berlin, Schleſinger.

Reigen: „Sagt mir an, was ſchmunzelt ihr?“ Lied für eine

Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 5 in Op. 30. Berlin, Schleſinger.

Minnelied: „Der Holdſeligen ſonder Wank“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 30. Berlin, Schleſinger.

„Es ſtürmt auf der Flur“. Lied für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 30. Berlin, Schleſinger.

1814.

Canon: „Zu dem Reich der Töne ſchweben“. Für eine Stimme. Veröffentlicht in Gubitz Volkskalender 1862.

Lebenslied am Geburtstage: „Freunde, daß Glut liebend uns trage“. Für vier Männerſtimmen mit Pianoforte. Nr. 1 in Op. 53. Berlin, Schleſinger.

Gebet um die Geliebte: „Alles in mir glühet, zu lieben!“ Lied für eine Singſtimme mit Pianofortebegleitung. Nr. 6 in Op. 47. Berlin, Schleſinger.

Lützow's wilde Jagd: „Was glänzt dort im Walde im Sonnenſchein?“ Lied für vier Männerſtimmen. Nr. 2 in Op. 42. Berlin, Schleſinger.

Schwertlied: „Du Schwert, an meiner Linken“. Für vier Männerſtimmen. Nr. 2 in Op. 42. Berlin, Schleſinger.

Männer und Buben: „Das Volk ſteht auf, der Sturm bricht los!“ Lied für vier Männerſtimmen und Pianoforte. Nr. 4 in Op. 42.

Trinklied vor der Schlacht: „Schlacht du brichſt an?“ Für vier Männerſtimmen. Nr. 5 in Op. 42.

Reiterlied: „Friſch auf mit raſchem Flug“. Nr. 1 in Op. 42.

Gebet vor der Schlacht: „Hör uns Allmächtiger“. Nr. 3 in Op. 42.

Gebet vor der Schlacht: „Vater ich rufe dich!“ Für eine

Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1 in Op. 41.

Abſchied vom Leben: „Die Wunde brennt“. Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 2 in Op. 41.

Troſt: „Herz, laß dich nicht zerſpalten“. Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 3 in Op. 41.

Mein Vaterland: „Was iſt des Sängers Vaterland“. Für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 41.

1815.

Scena ed Aria: „Ah se Edmondo fosse l'uccisor!“ Für eine Sopranſtimme mit Orcheſter, zur Oper: „Helene“ von Mehul, für Mad. Thereſe Grünbaum componirt. Berlin, Schleſinger.

Air Russe varié pour le Pianoforte, dédié A Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Paulowna. Princesse héréditaire de Saxe-Weimar. Berlin, Schleſinger.

„Scena ed Aria dell' Opera Ines de Castro“. „Non paventar mia vita“. Für eine Sopranſtimme mit Orcheſter. Berlin, Schleſinger.

Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello, ſeinem Freunde Heinrich Bärmann gewidmet. Berlin, Schleſinger.

Concertino für Horn mit Orcheſter. Leipzig, Peters.

Deutſcher Walzer nach dem zweiſtimmigen Tanzlied, das Weber für das Singſpiel: „Der traveſtirte Aeneas“ ſchrieb, für Orcheſter von ihm arrangirt. Berlin, Trautmann.

„Wer ſtets hinter'n Ofen kroch“. Lied für Baryton, dreiſtimmigen Männerchor und Orcheſter. Berlin, Vereinsbuchhandlung.

„Wie wir voll Glut uns hier zuſammenfinden“. Lied für Tenor mit Orcheſter. Berlin, Vereinsbuchhandlung.

Ballade: „Was ſtürmet die Haide herauf". Für eine Singſtimme mit Begleitung der Harfe (oder Pianoforte). Nr. 3 in Op. 47. Berlin, Schleſinger.

Kampf und Sieg. Cantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo. Op. 44. Berlin, Schleſinger.

1816.

Der Jüngling und die Spröde: „Weile Kind!" Lied für eine (auch zwei) Stimmen mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 47. Berlin, Schleſinger.

Romanze: „Ein König einſt gefangen ſaß!" Für eine Singſtimme mit Guitarre. Berlin, Schleſinger.

Mein Verlangen: „Ach wär' ich doch zu dieſer Stund'". Lied für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 5 in Op. 47. Berlin, Schleſinger.

Die gefangenen Sänger: „Vöglein einſam in dem Bauer" und Die freien Sänger: „Vöglein hüpfet in dem Haine". Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 1 u. 2 in Op. 47. Berlin, Schleſinger.

Große Sonate für Pianoforte (Franz Lauska gewidmet). Op. 39. Berlin, Schleſinger.

Die Temperamente beim Verluſt der Geliebten. Vier Gedichte von J. W. Gubitz für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46. Berlin, Schleſinger.

Grand Duo concertanto pour Pianoforte et Clarinette. Op. 48. Berlin, Schleſinger.

Bei der Muſik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Op. 43. Berlin, Schleſinger.

Große Sonate für Pianoforte. (D moll Op. 49). Berlin, Schleſinger.

Divertimento assai facile per la Chitarre ed il Pianoforte. Op. 38. Berlin, Schleſinger.

1817.

Abſchied: „O Berlin ich muß dich laſſen“. Lied für zwei Singſtimmen mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 54. Leipzig, Peters.

Quodlibet: „So geht es in Schnützelputz Häuſel“. Lied für zwei Singſtimmen mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 54.

Mailied: „Tra ri ro! Der Sommer der iſt do!“ Lied für zwei Singſtimmen mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 64. Berlin, Schleſinger.

Alte Weiber: „'s is nichts mit den alten Weibern“. Nr. 5 in Op. 54.

Liebeslied: „Ich hab' mir eins erwählet“. Nr. 3 in Op. 54.

Wunſch und Entſagung: „Wenn ich ein Blümlein ſchau“. Lied mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 4 in Op. 66. Berlin, Schleſinger.

Das Veilchen im Thale: „Ein Veilchen blüht im Thale“. Lied mit Pianoforte. Nr. 1 in Op. 66.

Zwei Kränze zum Annentage: „Flüſtert lieblich Sonnenlüfte“. Für vier Männerſtimmen mit Pianoforte. Nr. 3 in Op. 53. Berlin, Schleſinger.

Sieben Variationen über die Zigeuner. Lied für das Pianoforte. Op. 55. Berlin, Schleſinger.

Lied: „Hold iſt der Cyanenkranz“, zum Luſt- und Feſtſpiel „Der Weinberg an der Elbe“ von Fr. Kind, zur Feier der Vermählung der Prinzeß Maria Anna Carolina von Sachſen, mit dem Erbgroßherzog Leopold von Toscana. Für Solo und Chor mit Orcheſter. Die Partitur erſchien als Beilage zu dem gedruckten Feſtſpiel in „Maleriſche Schauſpiele“. Leipzig, Görſchen.

1818.

Romanze: Alkanzor und Zaïde „Leiſe weht es“. Für eine Singſtimme mit Guitarre. Dresden, Frieſe.

„Sei gegrüßt Frau Sonne, mir!“ Lied für Tenor und Baß. Dresden, Frieſe.

„Schöne Ahnung iſt erglommen“. Lied für vier Männerſtimmen. Nr. 2 in Op. 53.

Lied der Hirtin: „Wenn die Maien grün ſich kleiden“. Lied für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Gelahrtheit: „Ich empfinde faſt ein Grauen“. Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 4 in Op. 64.

Volkslied: „Weine, weine weine nur nicht“. Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 7 in Op. 54.

Die fromme Magd: „Ein' fromme Magd von guter Hand“. Volkslied: Nr. 1 Op. 54.

Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär“. Nr. 6 in Op. 54.

„Mein Schätzerl is hübſch“. Nr. 1 in Op. 64.

„Heimlicher Liebe Pein“: „Mein Schatz, der iſt auf der Wanderſchaft hin“. Volkslied. Nr. 3 in Op. 64.

Alla Siciliana. No. 5 in Op. 60: „Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains“.

„Roſen im Haare“. Lied für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 66.

Scene und Arie: „Was ſag ich? Schaudern macht mich der Gedanke“. Für eine Sopranſtimme mit Orcheſter; als Beilage in die Oper Lodoiska von Cherubini für Frau Milder-Hauptmann componirt. Op. 56. Berlin, Schleſinger.

Natur und Liebe. Cantate zur Feier des Auguſtus-Tages in Pillnitz. Für zwei Soprane, zwei Tenore und zwei Bäſſe. Op. 61. Berlin, Schleſinger.

Allegro: All' Ongarese No. 4 in Op. 60. „Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains.

Bach, Echo, Kuß: „Ein Mädchen ging die Wieſ' entlang". Für eine Singſtimme mit Pianoforte. Nr. 2 in Op. 71. Berlin, Schleſinger.

Jubel-Cantate zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Majeſtät des Königs von Sachſen am 20. Septbr. 1818. Op. 59. Berlin, Schleſinger.

Jubel-Ouvertüre zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Majeſtät des Königs von Sachſen am 20. Septbr. 1818. Op. 58. Berlin, Schleſinger.

Moderato (Arioso) No. 1 in Op. 60. „Huit Pièces etc.

„Ei, ei, wie ſcheint der Mond ſo hell". Dreiſtimmiges Volkslied. Nr. 7 in Op. 64.

1819.

Rondo brillante per il Pianoforte (La Gaieté). Op. 62. Berlin, Schleſinger.

Adagio No. 3 in Op. 60. „Huit Pièces" etc.

Rondo scherzando No. 8 in Op. 60.

Abendſegen: „Der Tag hat ſeinen Schmuck". Lied Nr. 5 in Op. 64.

Triolett: „Keine Luſt ohn' treues Lieben". Lied Nr. 1 in Op. 71. Berlin, Schleſinger.

Liebesgruß aus der Ferne: „Sind wir geſchieden". Lied Nr. 6 in Op. 64.

„Herzchen mein Schätzchen". Lied Nr. 8 in Op. 64.

Trio für Pianoforte, Flöte und Violoncello. Op. 63. Berlin, Schleſinger.

Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant für das Pianoforte. Op. 65. Berlin, Schleſinger.

Gute Nacht: „Bald heißt es wieder Gute Nacht“. Für eine Männerſtimme. Nr. 5 in Op. 68.

Freiheitslied: „Ein Kind iſt uns geboren!“ Lied für Männerſtimmen. Nr. 3 in Op. 68.

Erinnerung: „Ja freue dich, ſo wie du biſt“. Lied für Männerſtimmen. Nr. 2 in Op. 68.

Allegro (Alla Militare) No. 2 in Op. 60. „Huit Pièces“.

Tema variato (Air national varié). No. 6 in Op. 60. „Huit Pièces“.

Marcia (Marcia funebre) No. 7 in Op 60. „Huit Pièces“.

Das Mädchen an das erſte Schneeglöckchen: „Was bricht hervor wie Blüthen weiß“. Nr. 3 in Op. 71.

Polacca brillante per il Pianoforte. Op. 72. (in Edur). Berlin, Schleſinger.

Sehnſucht: „Judäa, hochgelobtes Land“. Lied Nr. 2 in Op. 80. Berlin, Schleſinger.

Elfenlied: „Ich tummle mich auf der Haide“. Lied Nr. 3 in Op. 80. Berlin, Schleſinger.

1820.

Schmerz: „Herz mein Herz, ermanne dich!“ Lied Nr. 4 in Op. 80. Berlin, Schleſinger.

An Sie: „Das war ein recht abſcheuliches Geſicht“. Lied Nr. 5 in Op. 80.

Der Freiſchütz: Romantiſche Oper in 3 Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Op. 77. Berlin, Schleſinger.

Der Sänger und der Maler: „Ei wenn ich doch ein Maler wär“. Lied Nr. 6 in Op. 80.

Muſik zu Preciosa: Schauſpiel in 4 Akten von Prinz Alexander Wolff. Berlin, Schleſinger.

1821.

Lied von Clotilde: „Wenn Kindlein ſüßen Schlummers Ruh“. Nr. 1 in Op. 80.

Concert-Stück: Larghetto, affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giojoso für das Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. Ihrer Königl. Hoheit der Durchlauchtigſten Prinzeſſin Marie Auguſte von Sachſen in tiefſter Ehrfurcht zugeeignet. Op. 79. Leipzig, Bureau de Musique.

Huſarenlied: „Huſaren ſind gar wackre Truppen“. Für vier Männerſtimmen. Nr. 6 in Op. 68.

1822.

Schlummerlied: „Sohn der Ruhe, ſinke nieder“. Lied für vier Männerſtimmen. Nr. 4 in Op. 68.

Das Licht im Thale: „Der Gaishirt ſteht am Felſenrand“. Ballade für eine Singſtimme mit Pianoforte, erſchien zuerſt in C. F. Beckers Taſchenbuch zum geſelligen Vergnügen auf das Jahr 1823.

Große Sonate für Pianoforte (E moll Nr. 4) Op. 70. Dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet. Berlin, Schleſinger.

1823.

Euryanthe: Große heroiſch-romantiſche Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy. Sr. Majeſtät dem Kaiſer Franz I. gewidmet. Berlin, Schleſinger.

1824.

Romance: „Elle était simple et gentilette“ erſchien zuerſt als „Te voir encore: Cèdant an charme de ta prière“. Paris, Richault.

1825.

Zehn Schottiſche Nationalgeſänge mit neuen Dichtungen von Arthur von Nordſtern, Breuer, Carl Förſter, Ed. Gehe, Theodor Hell und Friedrich Kuhn, mit Begleitung der Flöte, Violine, des Violoncello und Pianoforte. Leipzig, Probſt.

1826.

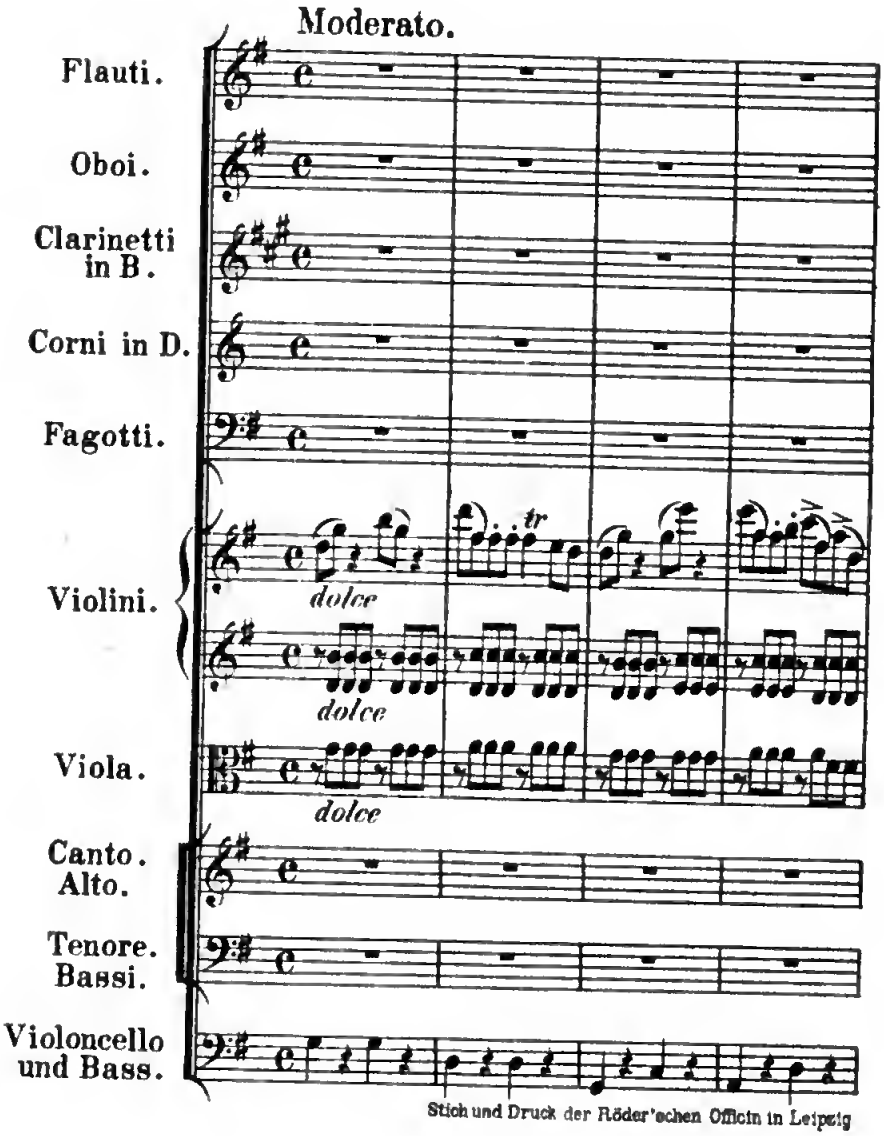
Oberon: Romantiſche Oper in 3 Akten. Nach dem engliſchen Originaltext des James Robinſon Planché. Clavierauszug vom Componiſten. London, Welsh ind Hawes jetzt Cramer, Beale & Wood, u. Berlin, Schleſinger.

Marſch für Harmonie-Muſik und für großes Orcheſter. Leipzig, Bureau de Musique.

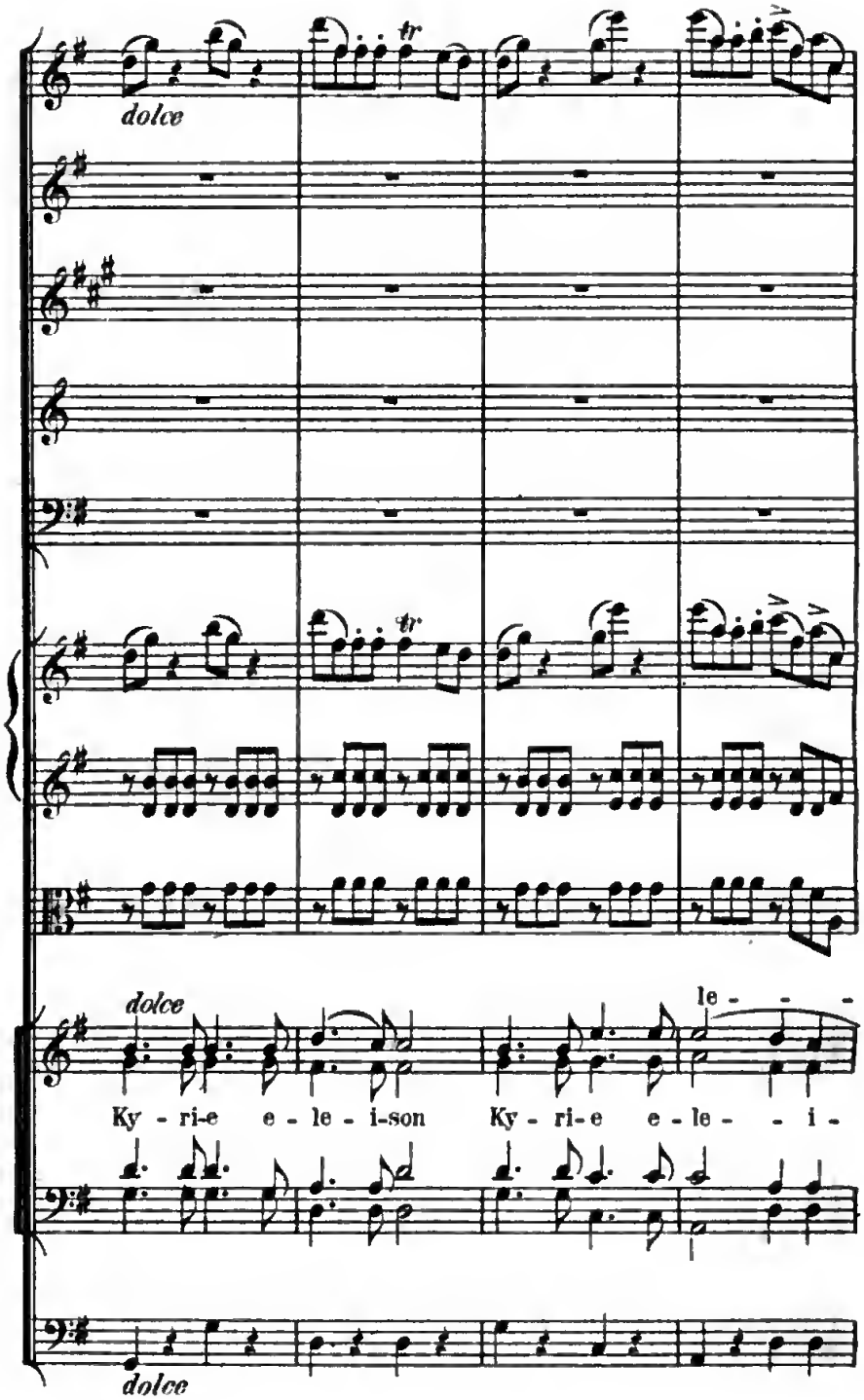
KYRIE

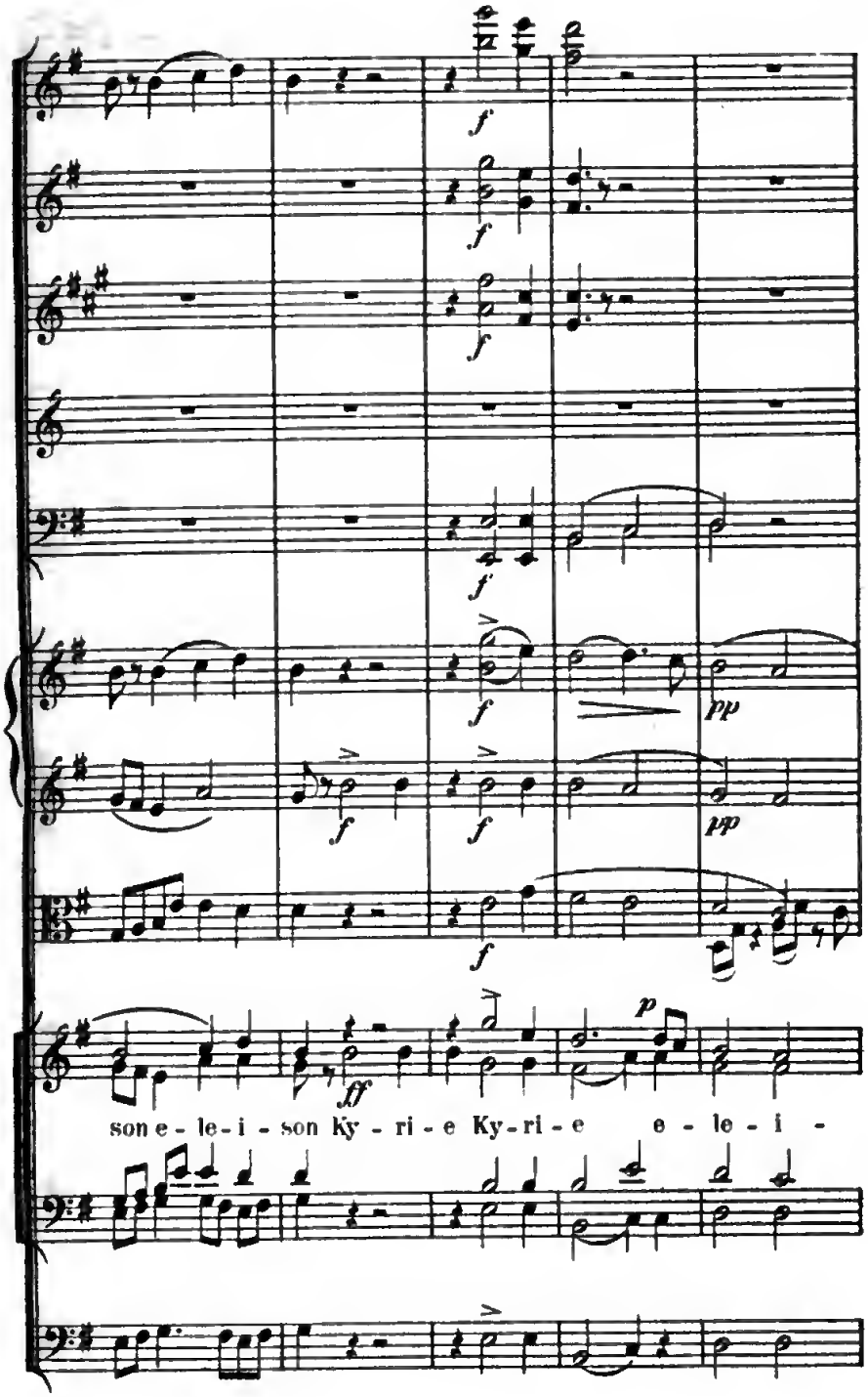
aus der

G dur Messe von C. M. von Weber.

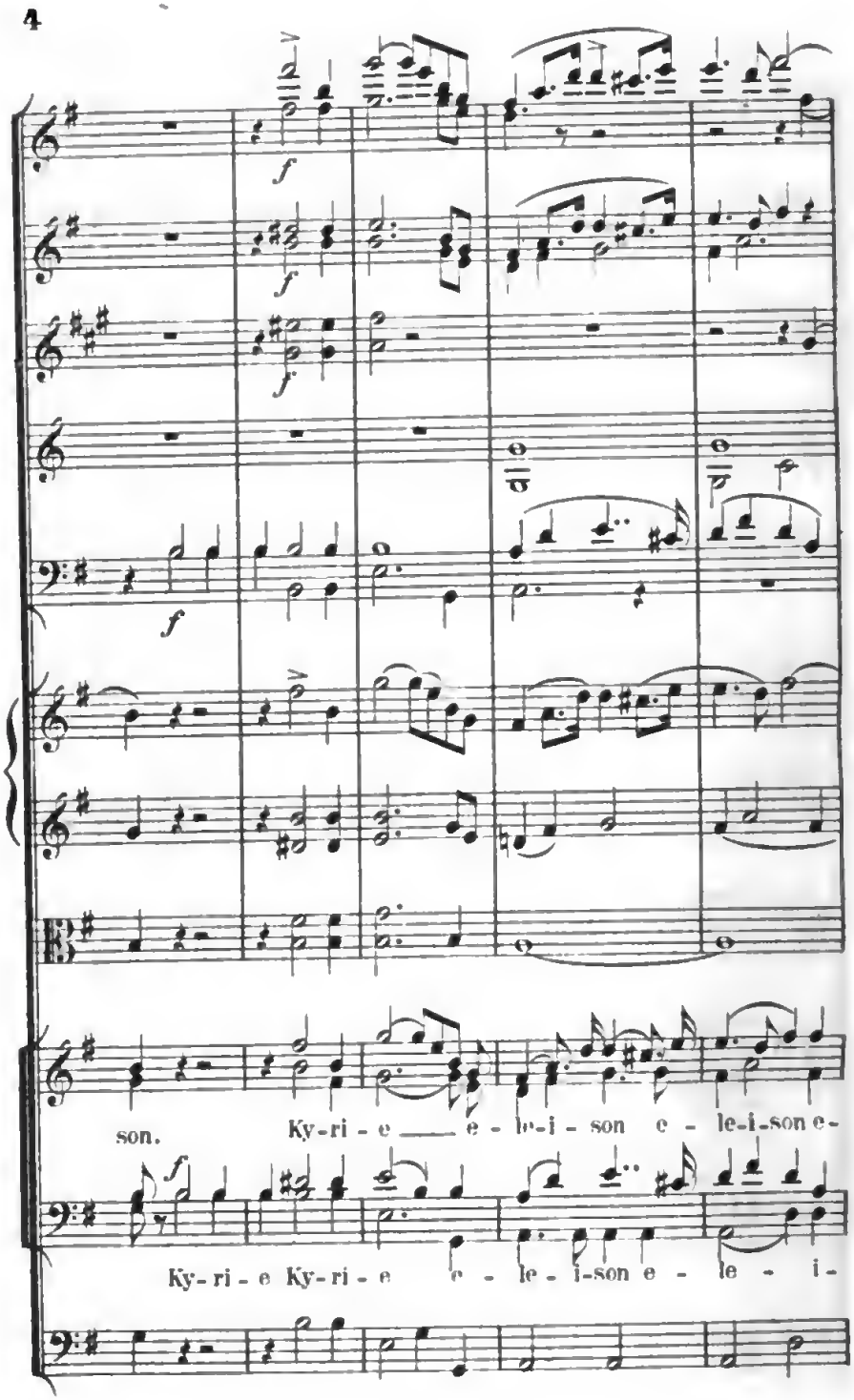


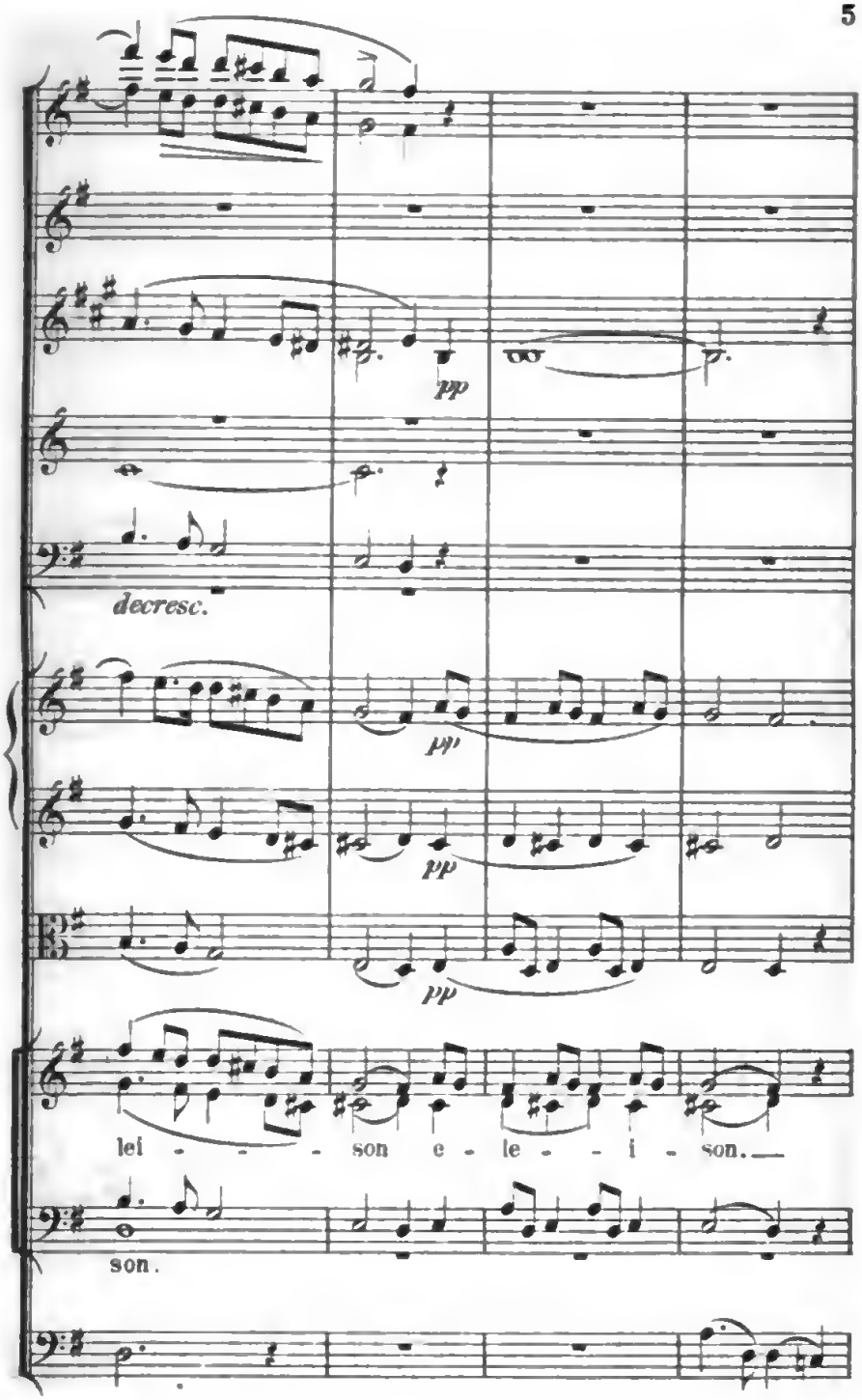
Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig

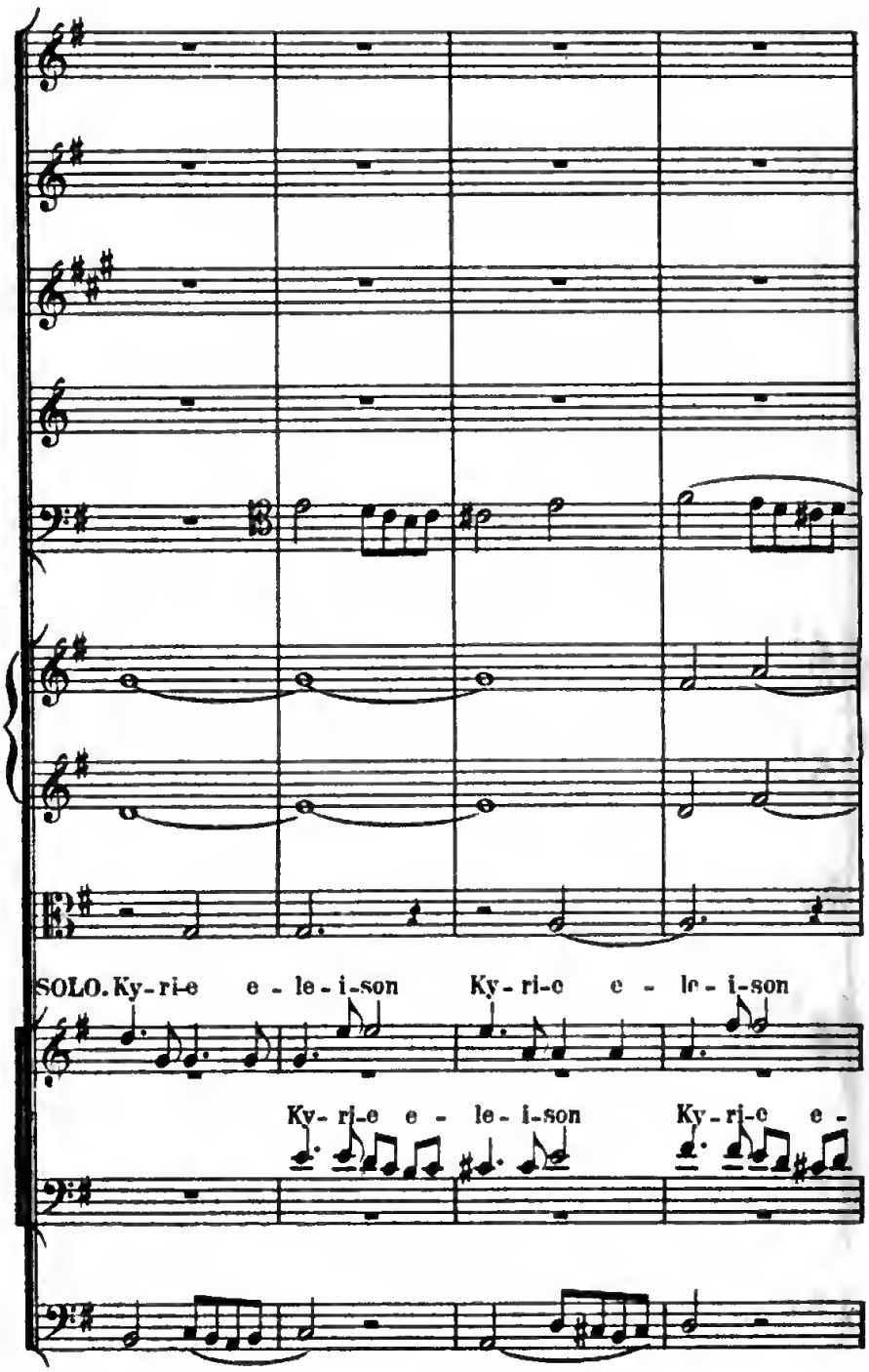

dolce
tr
tr
dolce
Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-e e - le - - i -
le - - -
dolce

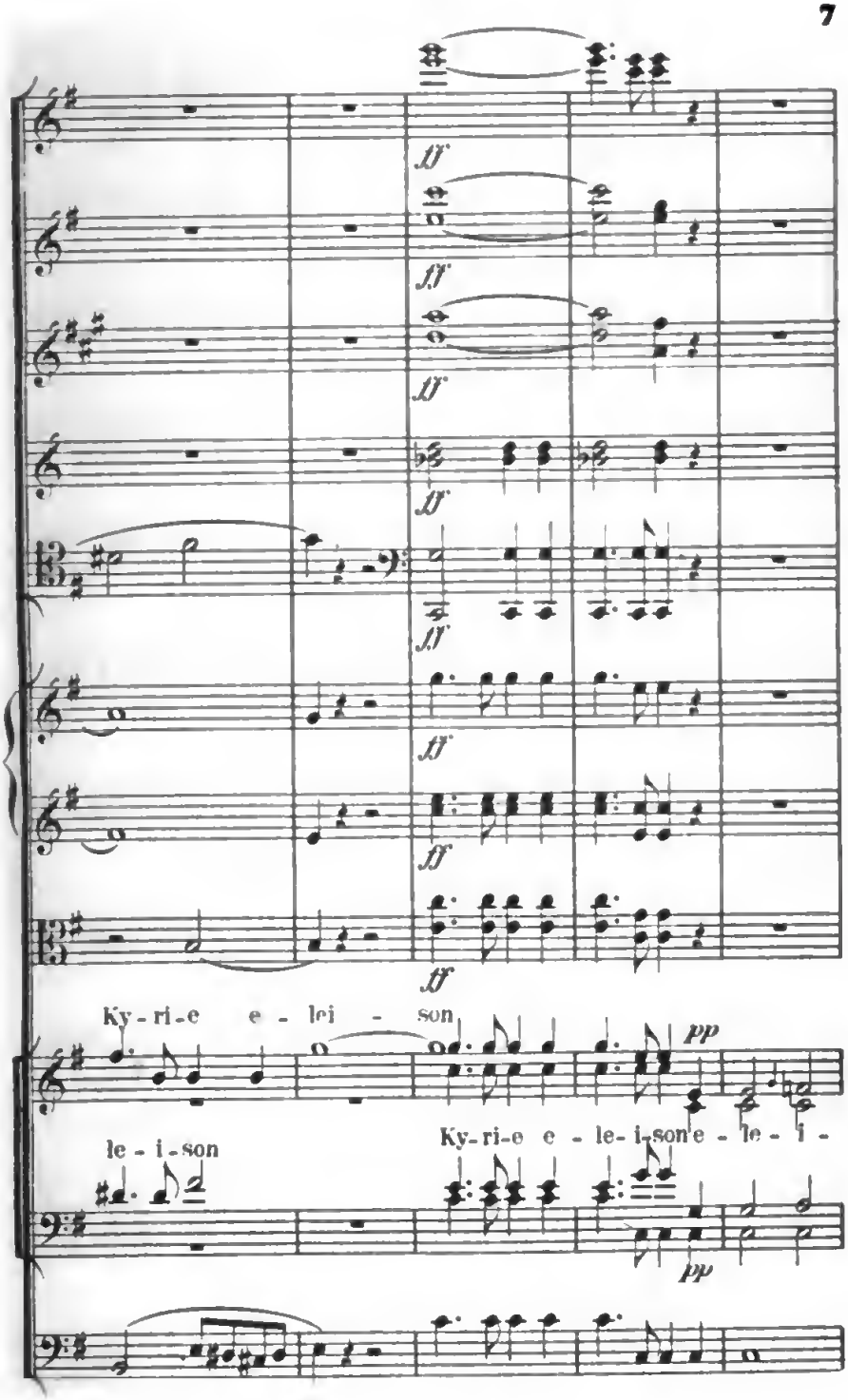


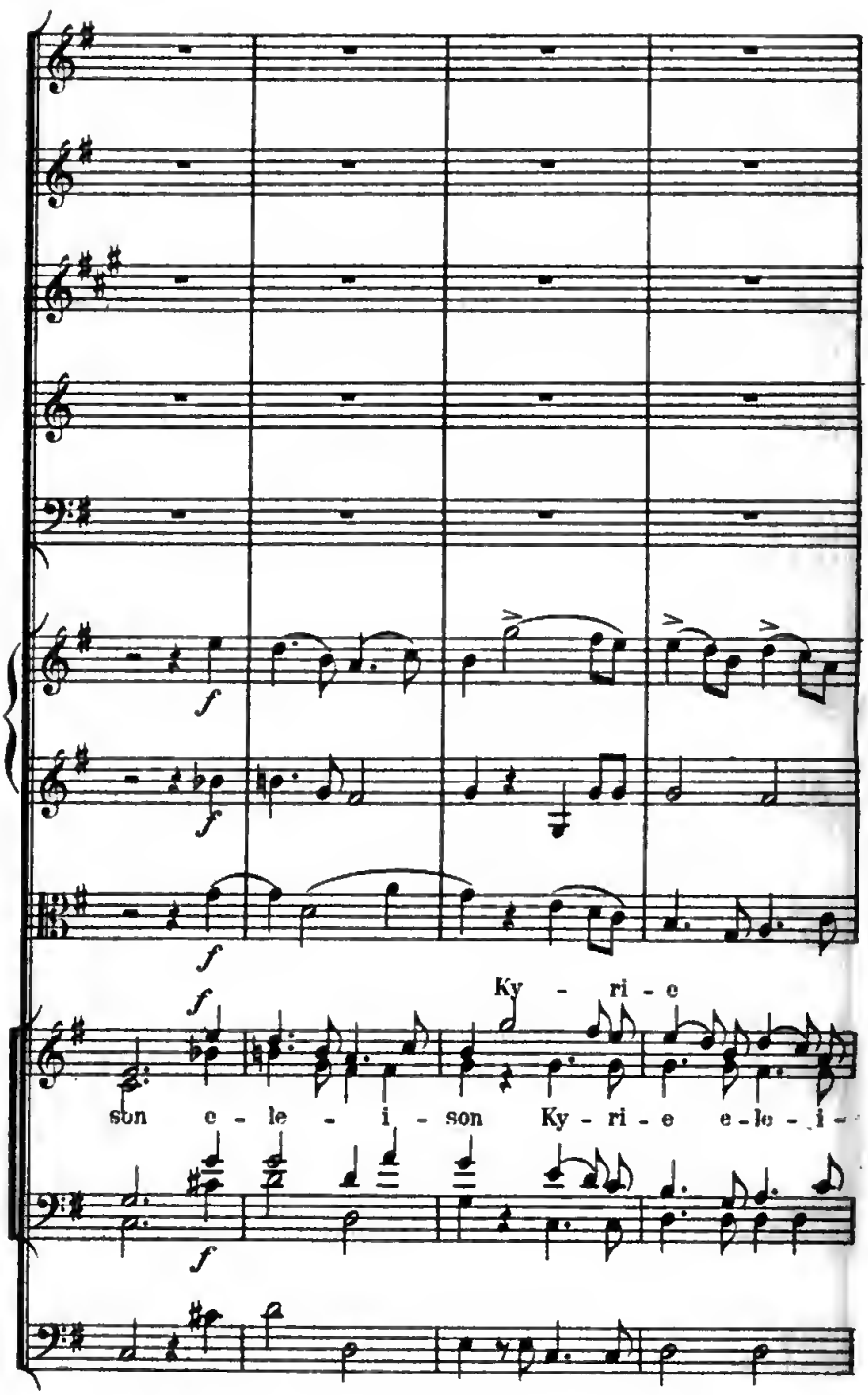
Digitized by Google

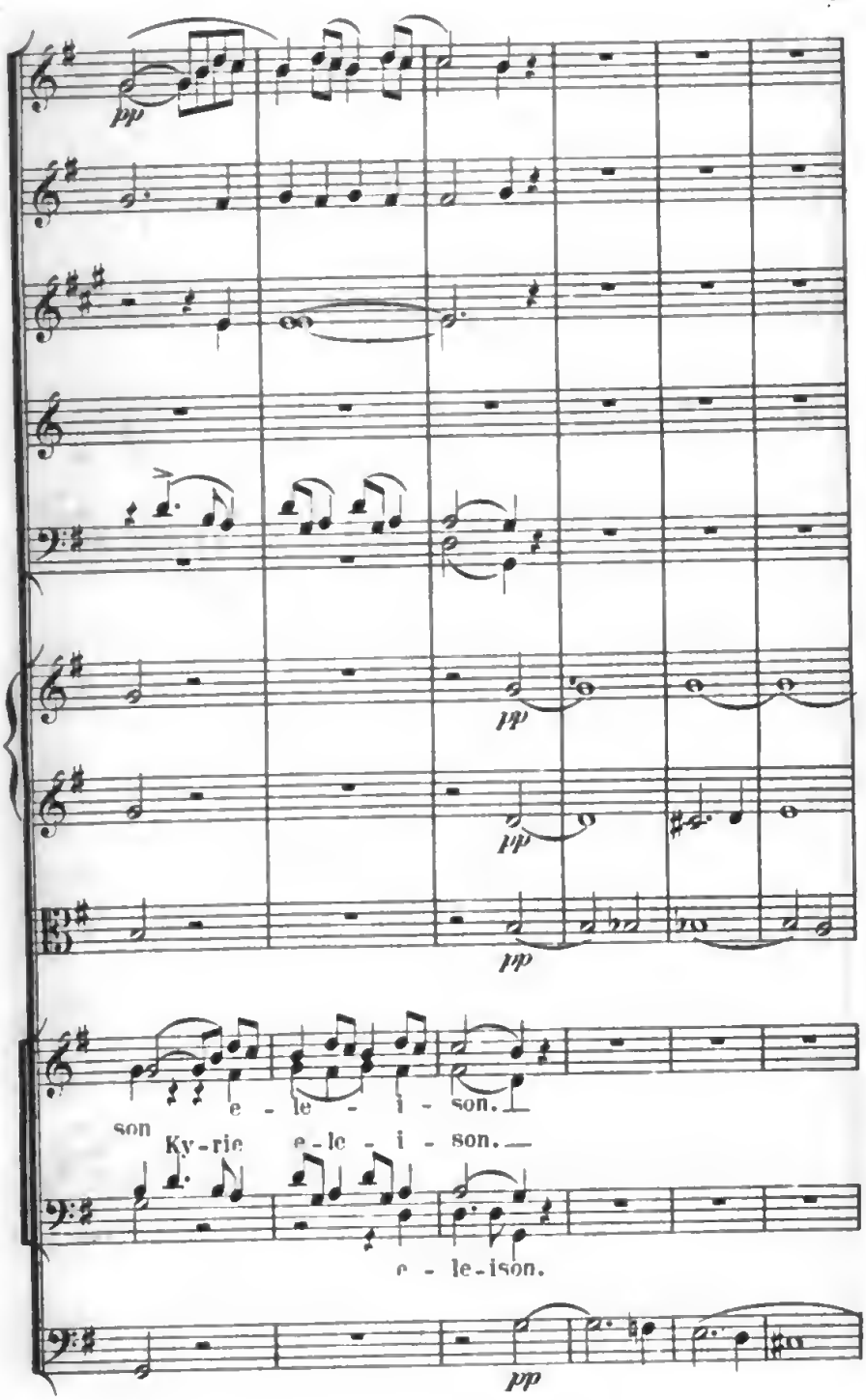

f
f
f
f
son.
Ky-ri - e ___ e - le-i - son e - le-i-son e-
f
Ky-ri - e Ky-ri - e e - le - i-son e - le - i-

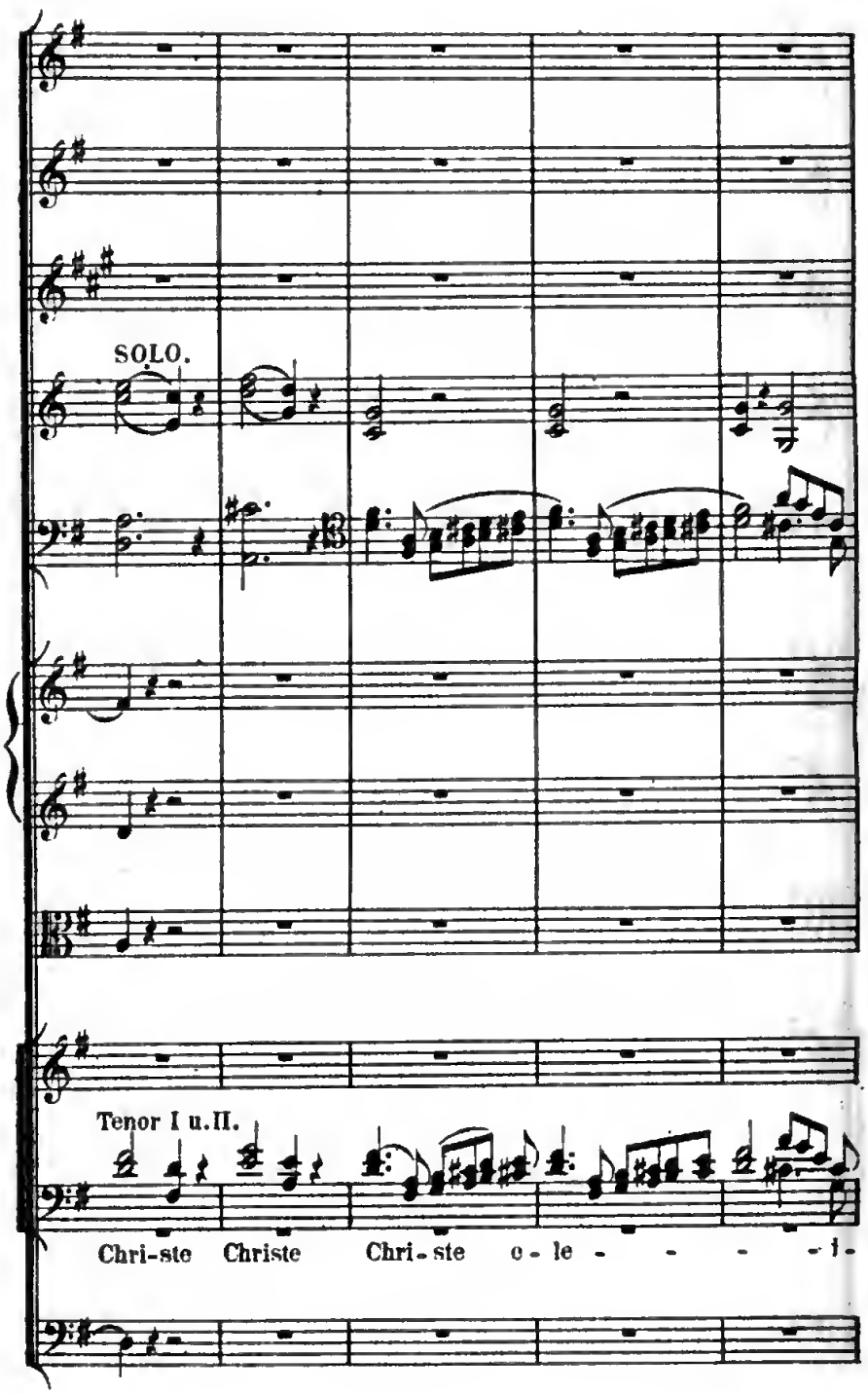

pp
decresc.
pp
pp
pp
lei - - - - son e - le - - i - son.
son.

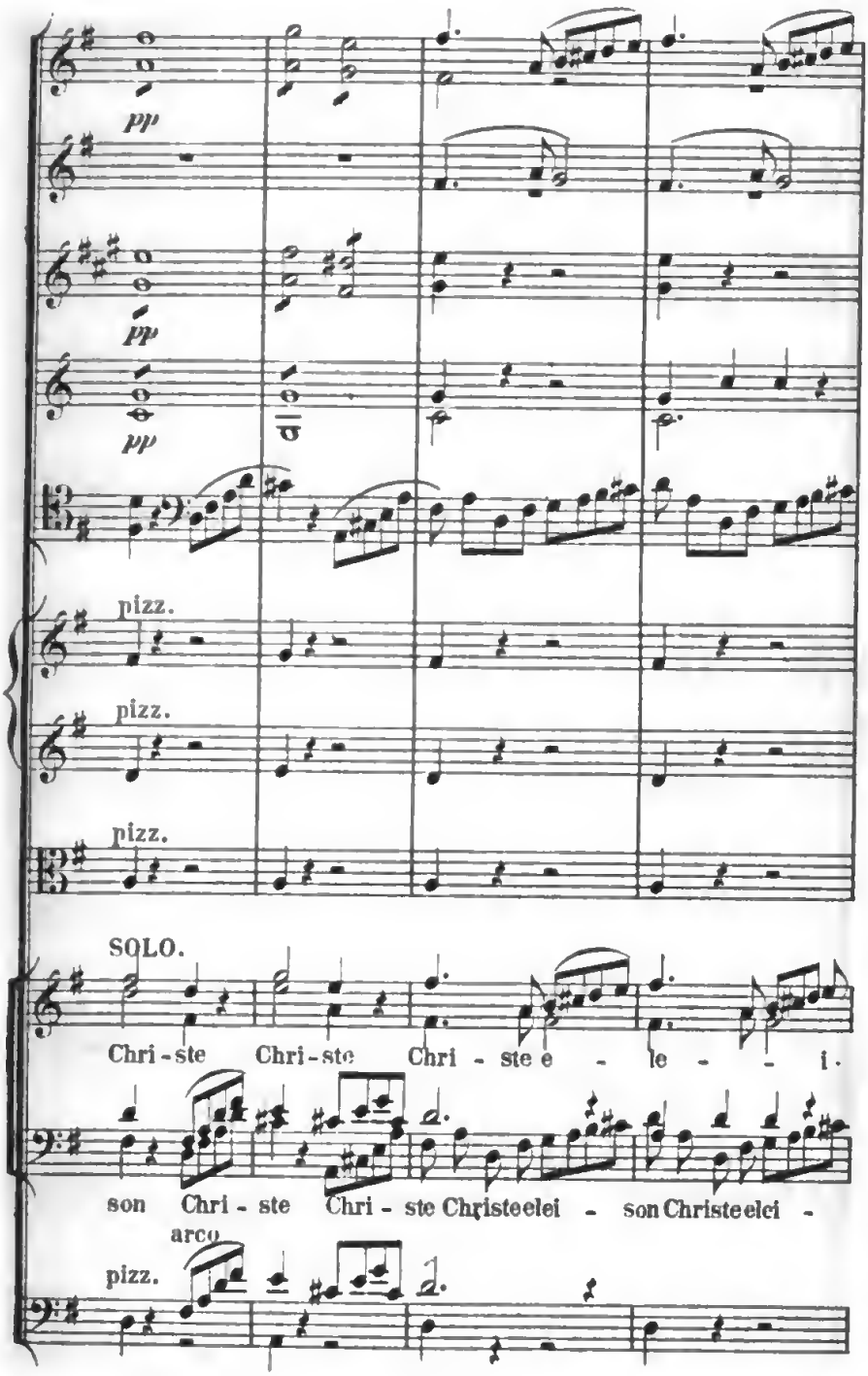

SOLO. Ky-ri-e e - le-i-son Ky-ri-e e - le-i-son
Ky-ri-e e - le-i-son Ky-ri-e e -

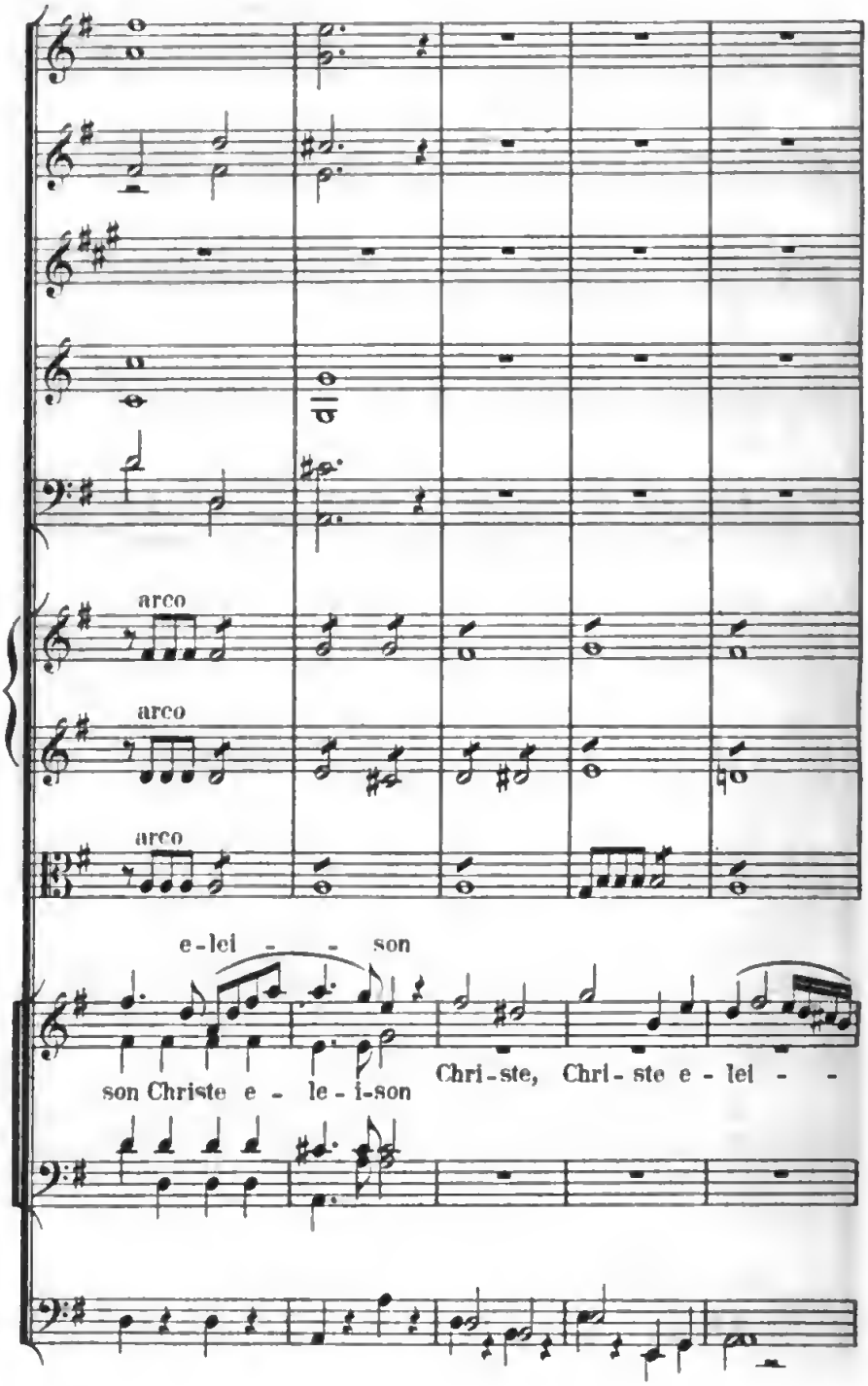

ff
Ky - ri - e e - lei - son
pp
le - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -
pp

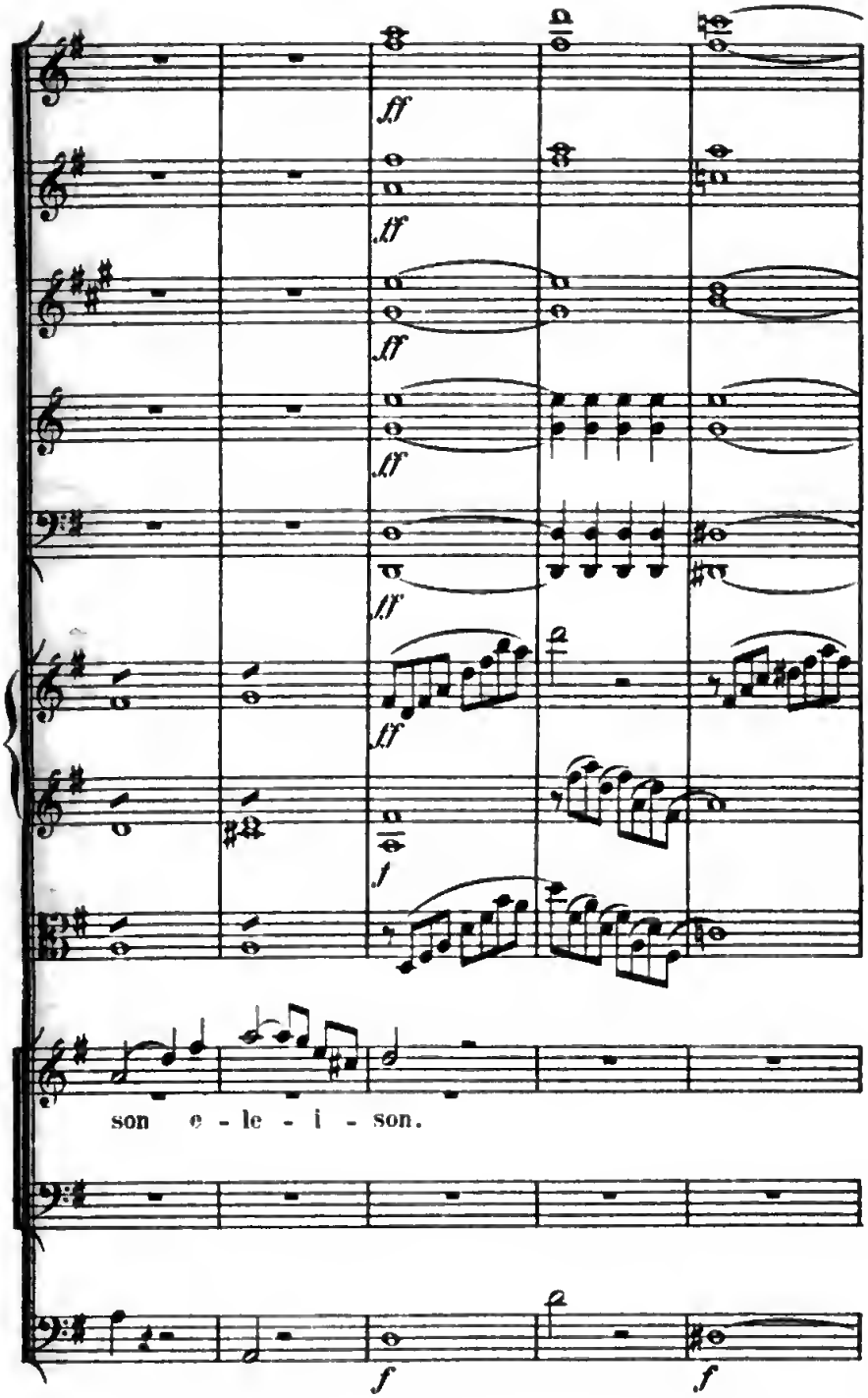

f
f
f
f
Ky - ri - e
son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -
f

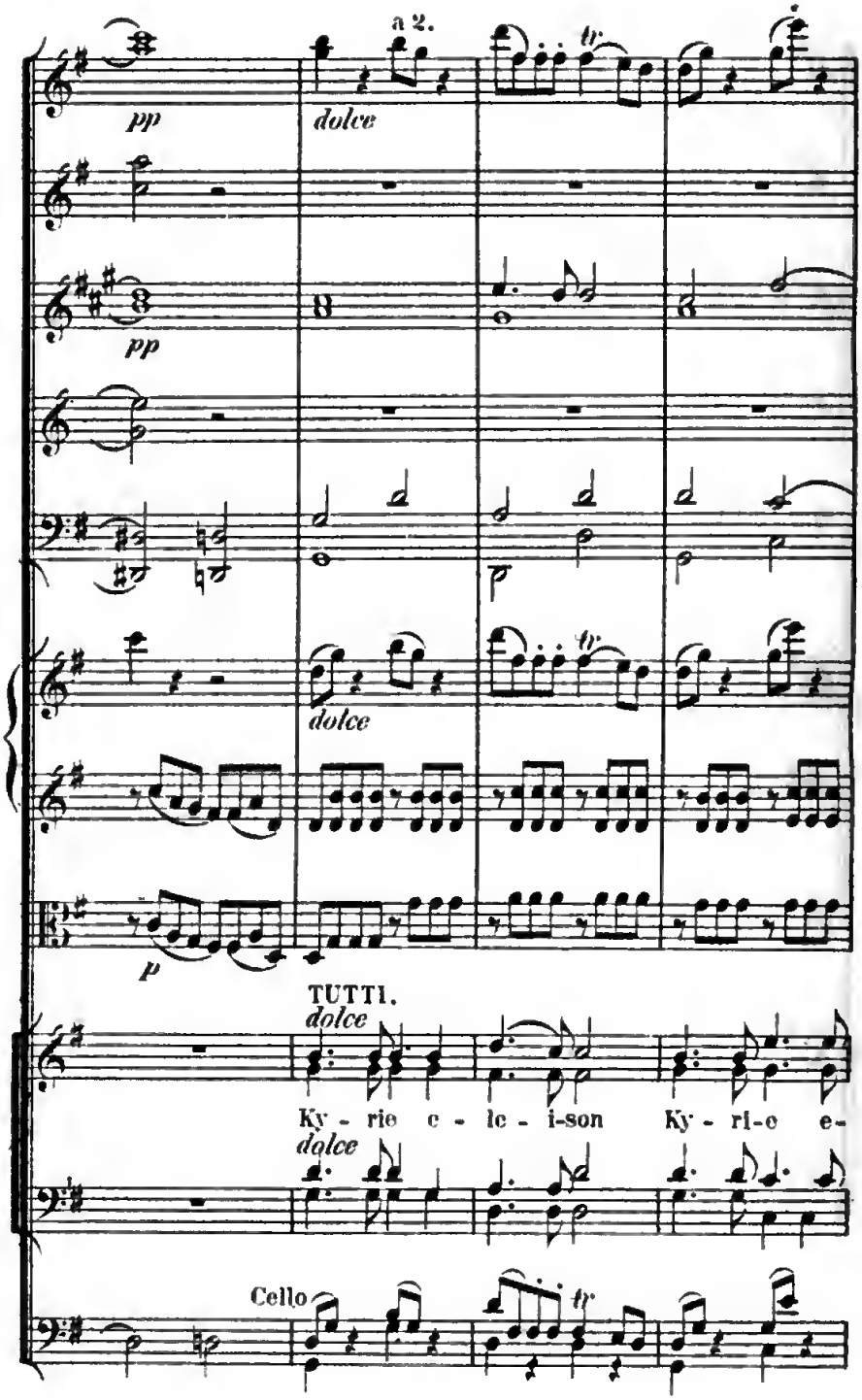

pp
pp
pp
pp
e - le - i - son.
son Ky-rie e-le - i - son.
e - le-ison.
pp

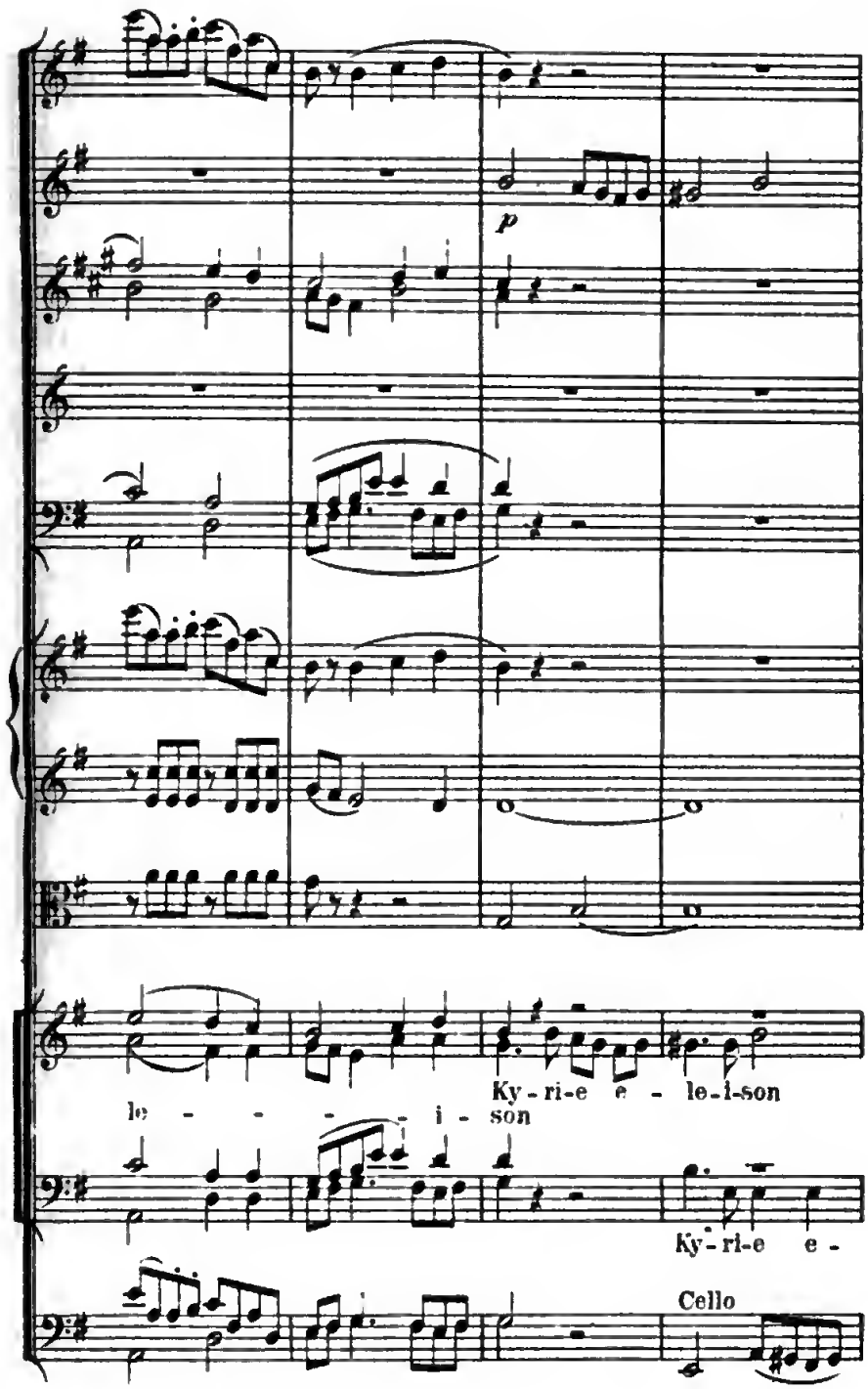

SOLO.
Tenor I u. II.
Chri-ste Christe Chri-ste e-le-i-

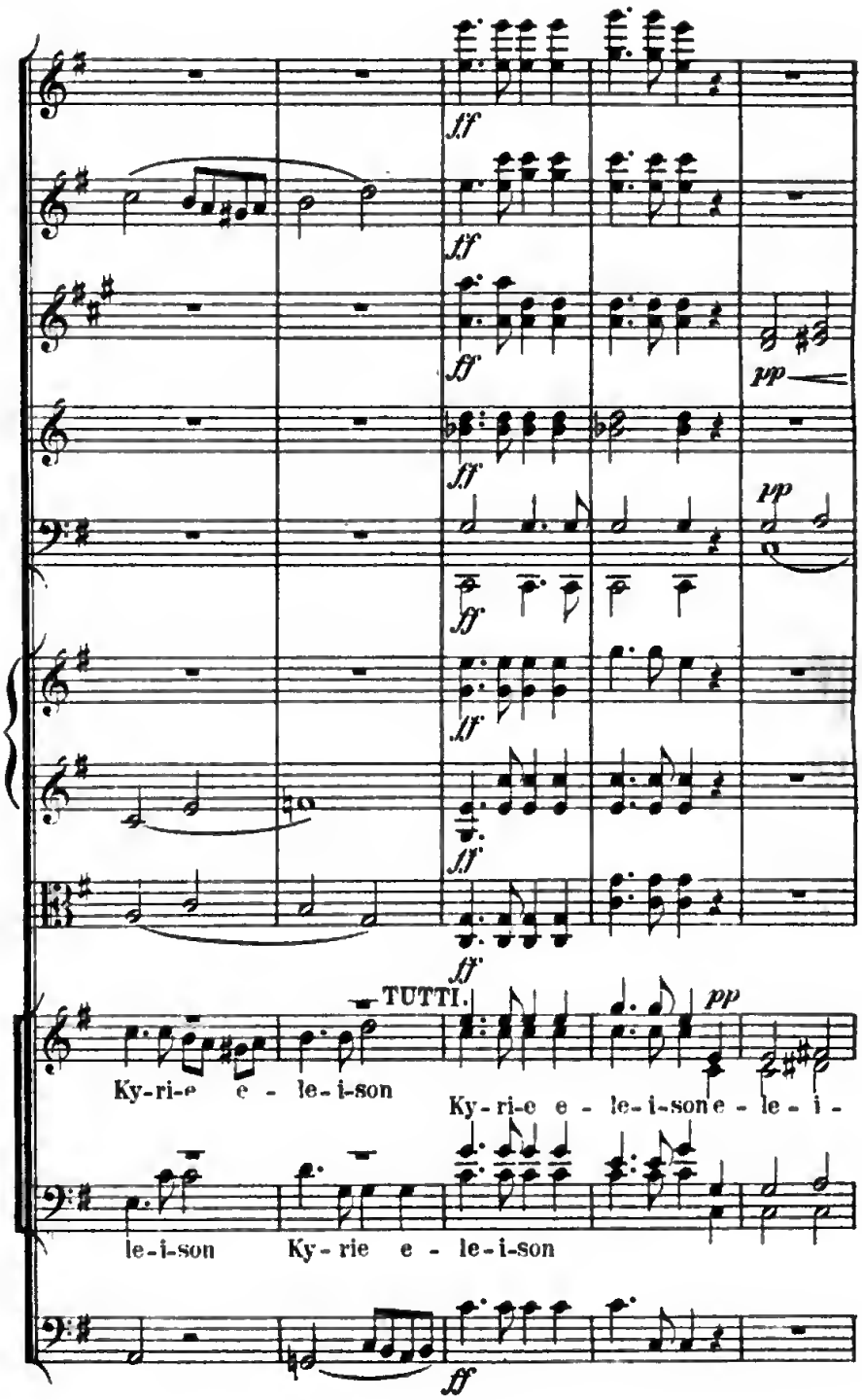

pp
pp
pp
pizz.
pizz.
pizz.
SOLO.
Chri - ste Chri - ste Chri - ste e - le - i -
son Chri - ste Chri - ste Christeelei - son Christeelei -
arco
pizz.

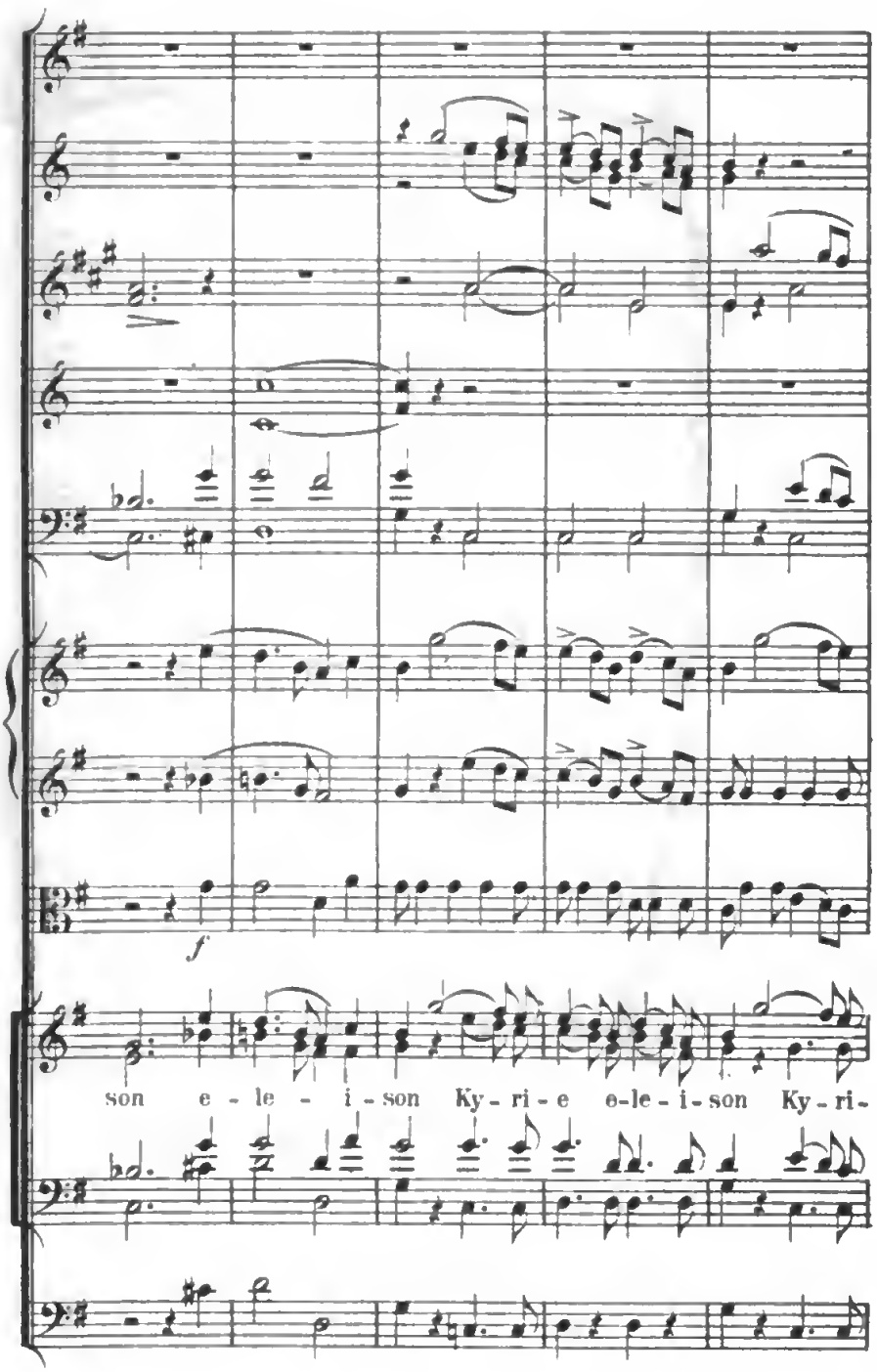

arco
arco
arco
e-lei - - son
son Christe e - le-i-son
Chri-ste, Chri-ste e-lei - -

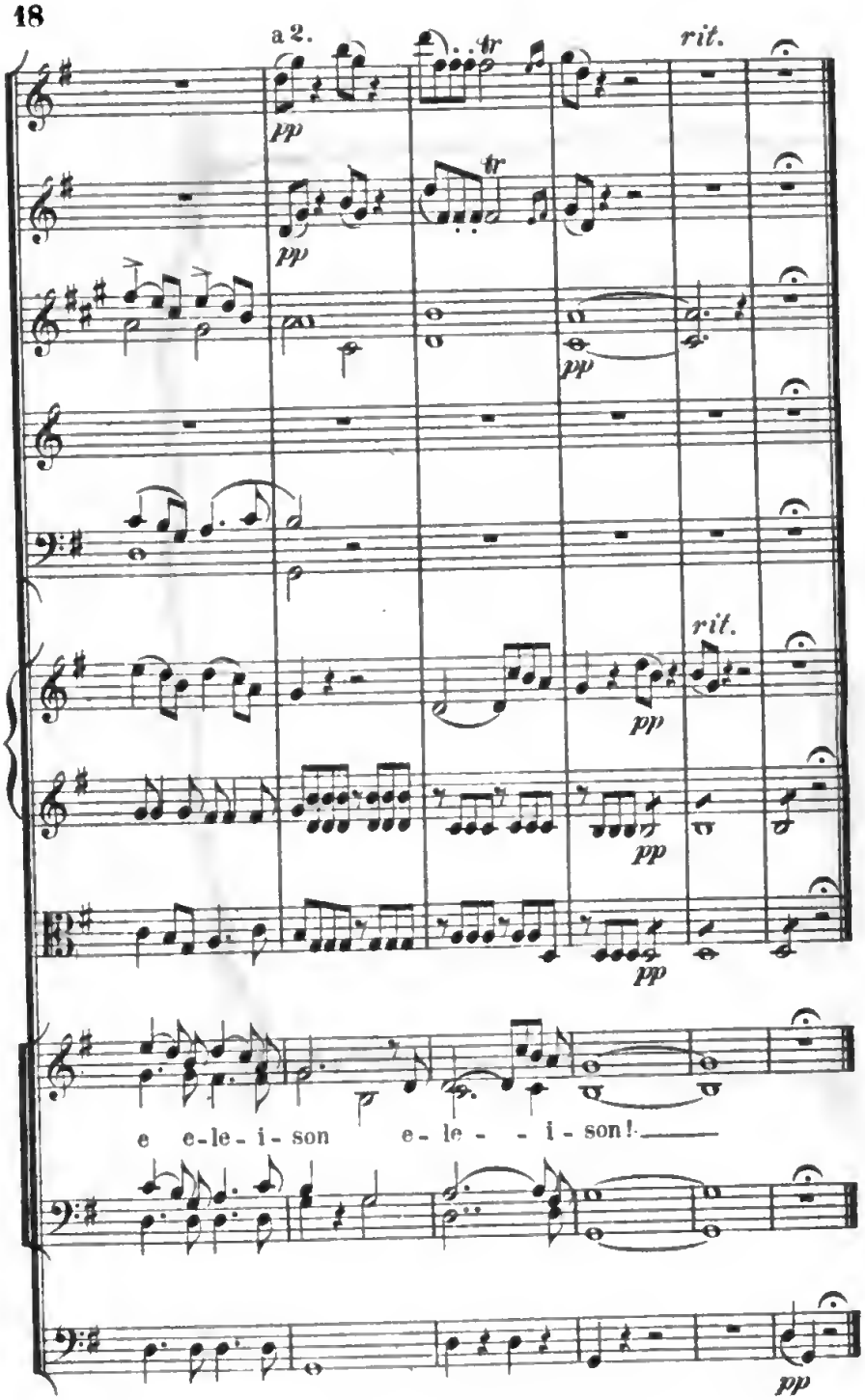

ff
ff
ff
ff
ff
f
son e - le - i - son.
f
f


a 2.
pp
dolce
tr
pp
dolce
tr
p
TUTTI.
dolce
Ky - rie e - le - i-son Ky - ri-e e-
dolce
Cello
tr

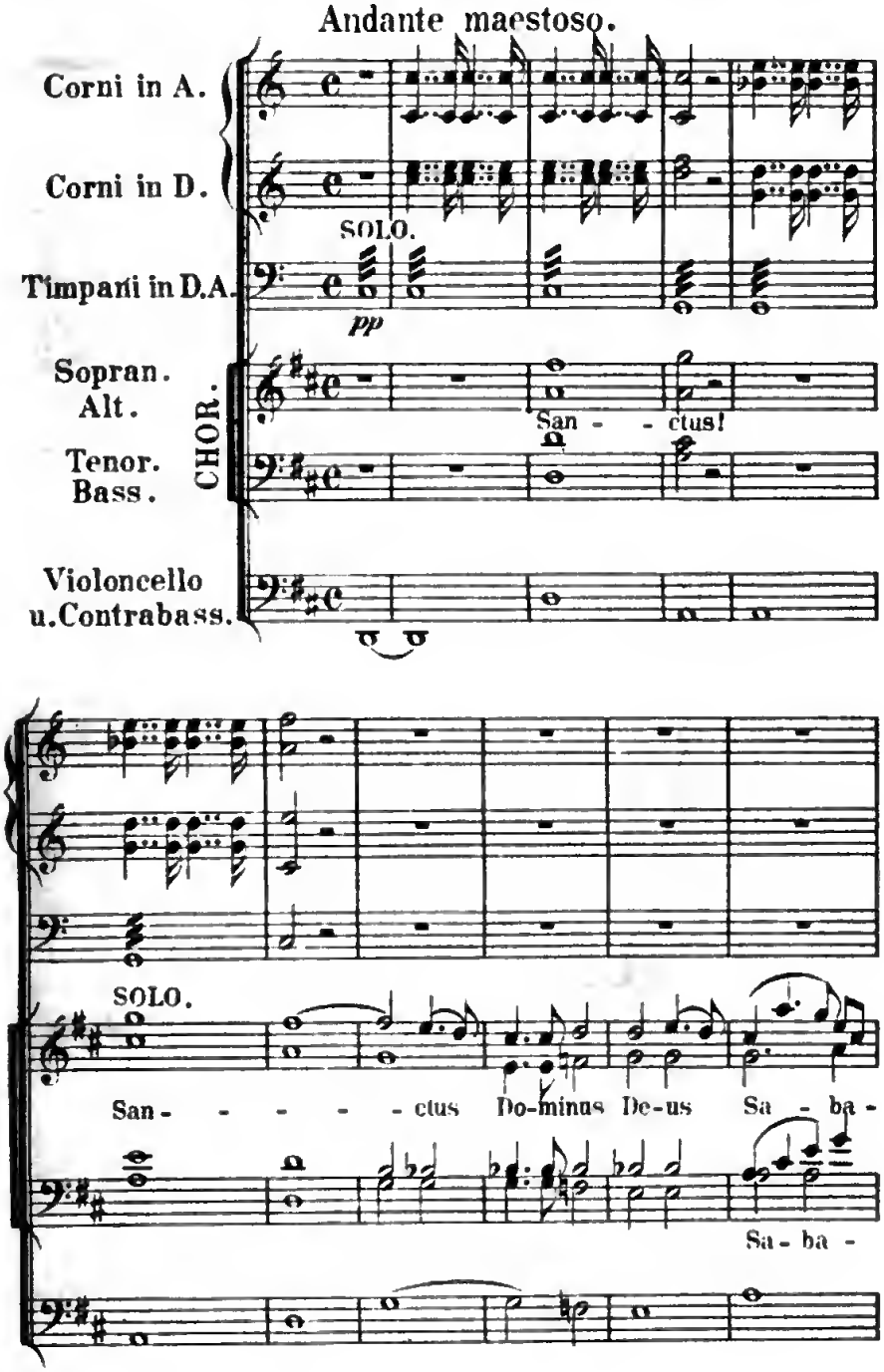

p
Ky - ri-e e - le-i-son
le - - - - - i - son
Ky - ri-e e -
Cello

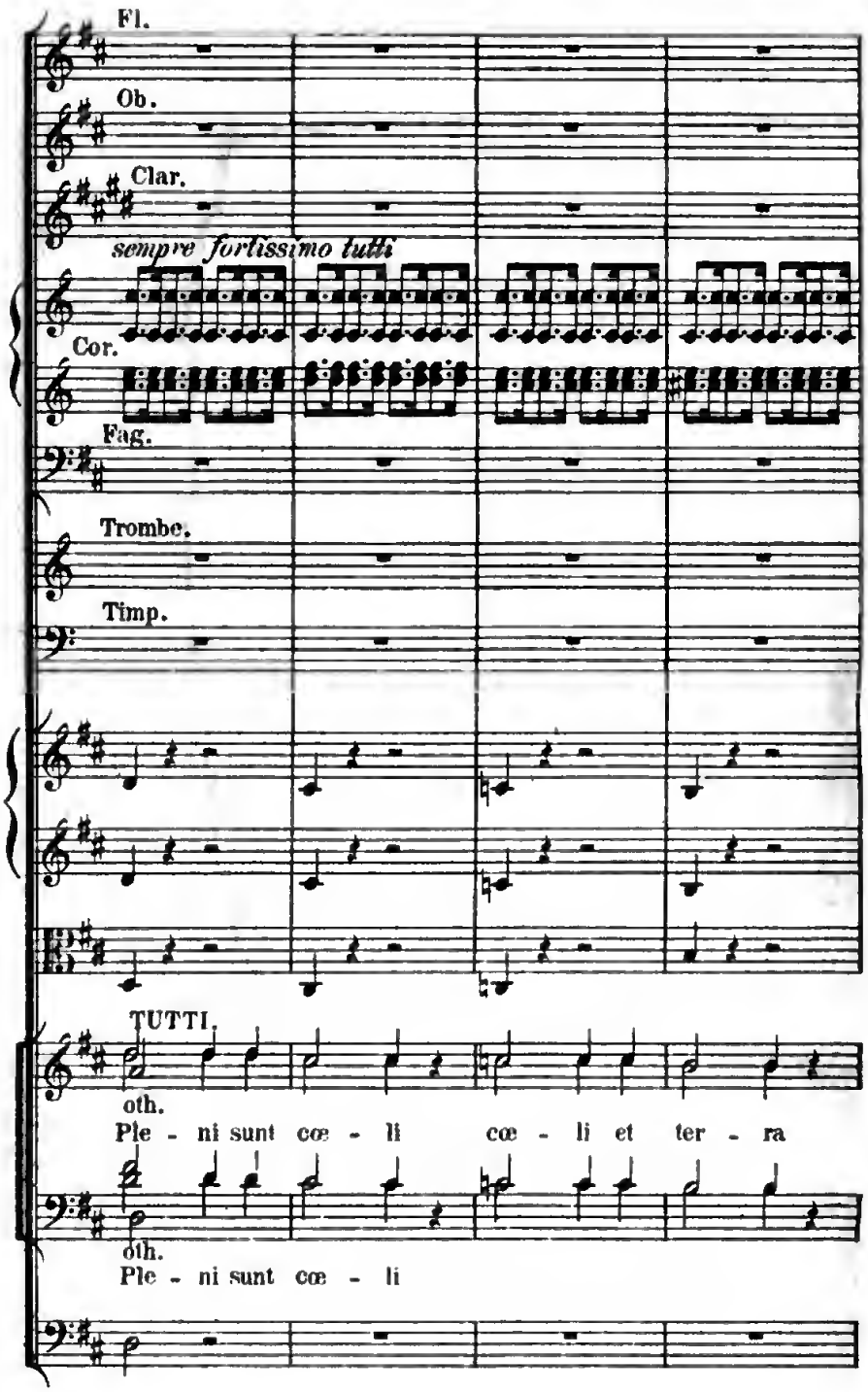

ff
pp
TUTTI.
Ky-ri-e e - le-i-son
Ky-ri-e e - le-i-son e - le-i -
le-i-son Ky-rie e - le-i-son

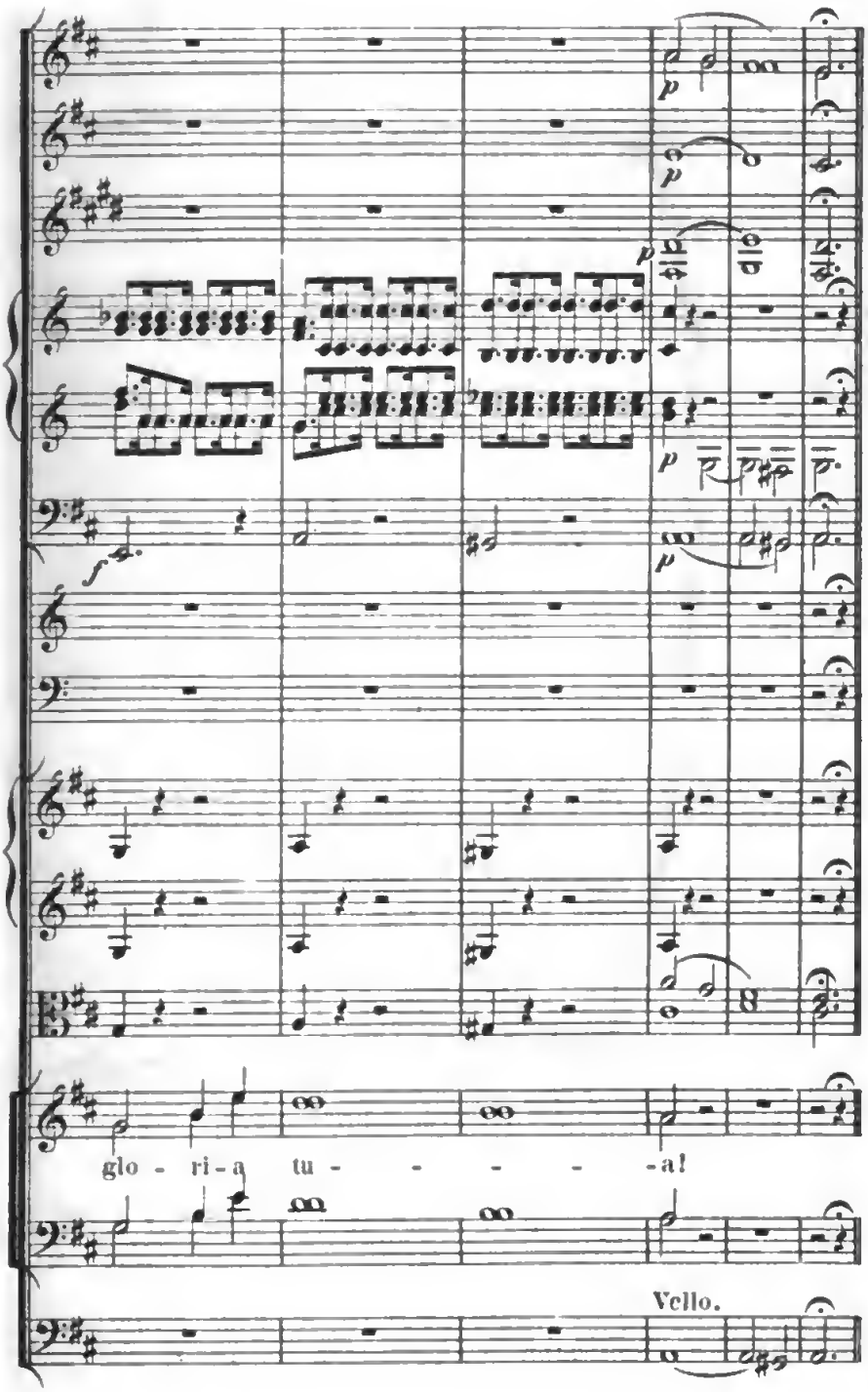

f
son e - le - i - son Ky - ri - e e-le - i - son Ky - ri -

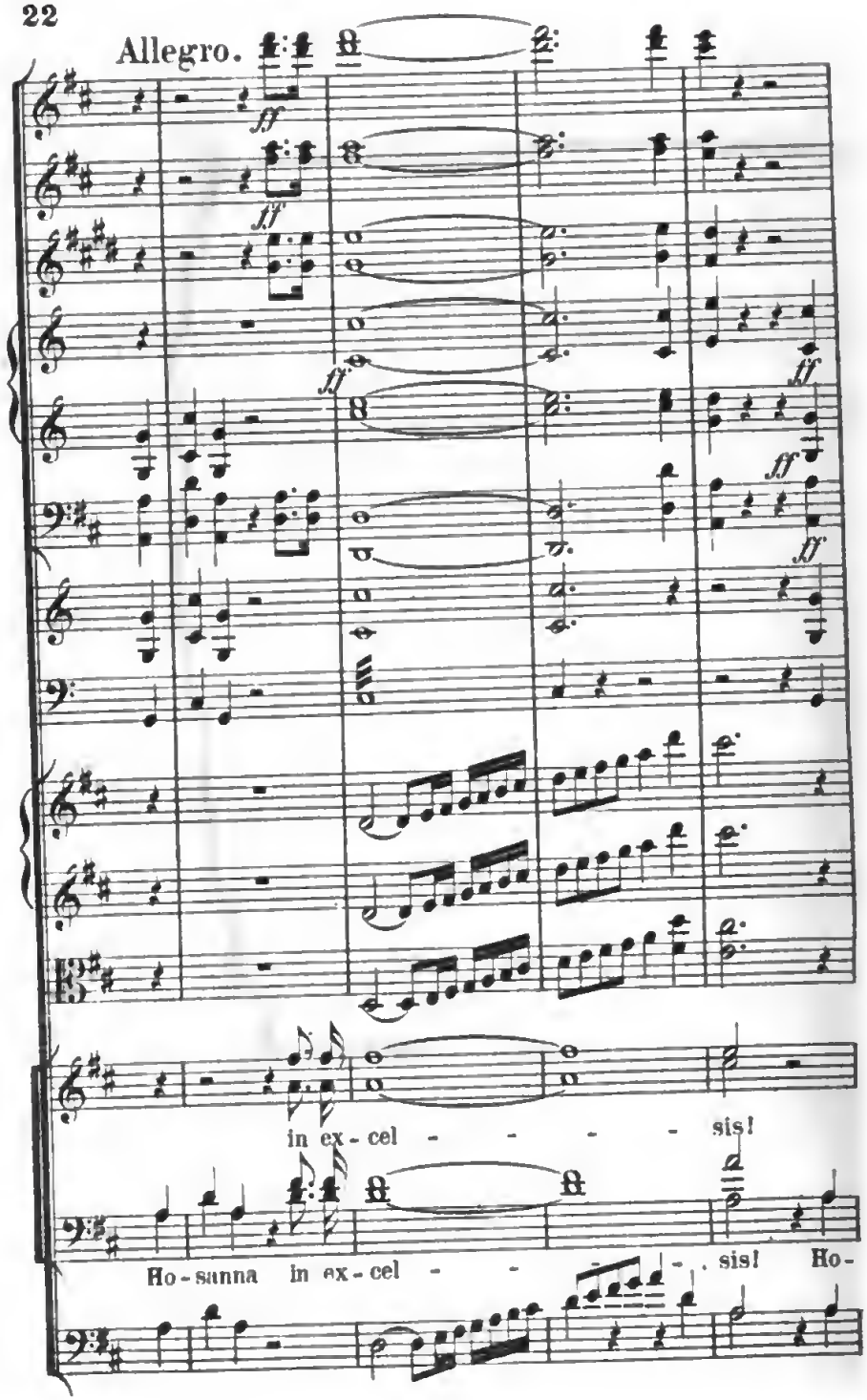

a 2.
tr
rit.
pp
rit.
e e-le-i-son e-le- - i-son!

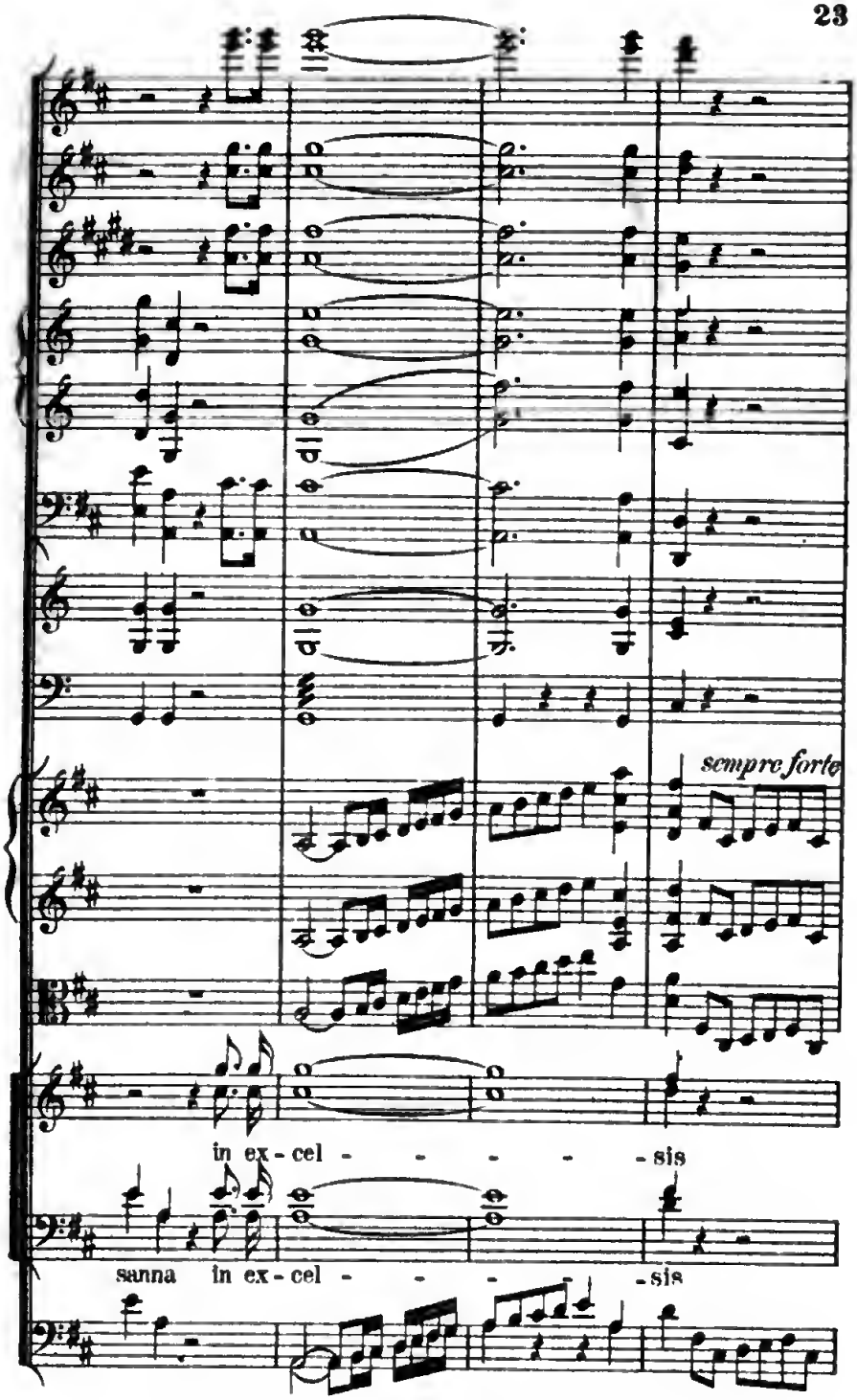
„SANCTUS“ aus derselben Messe.

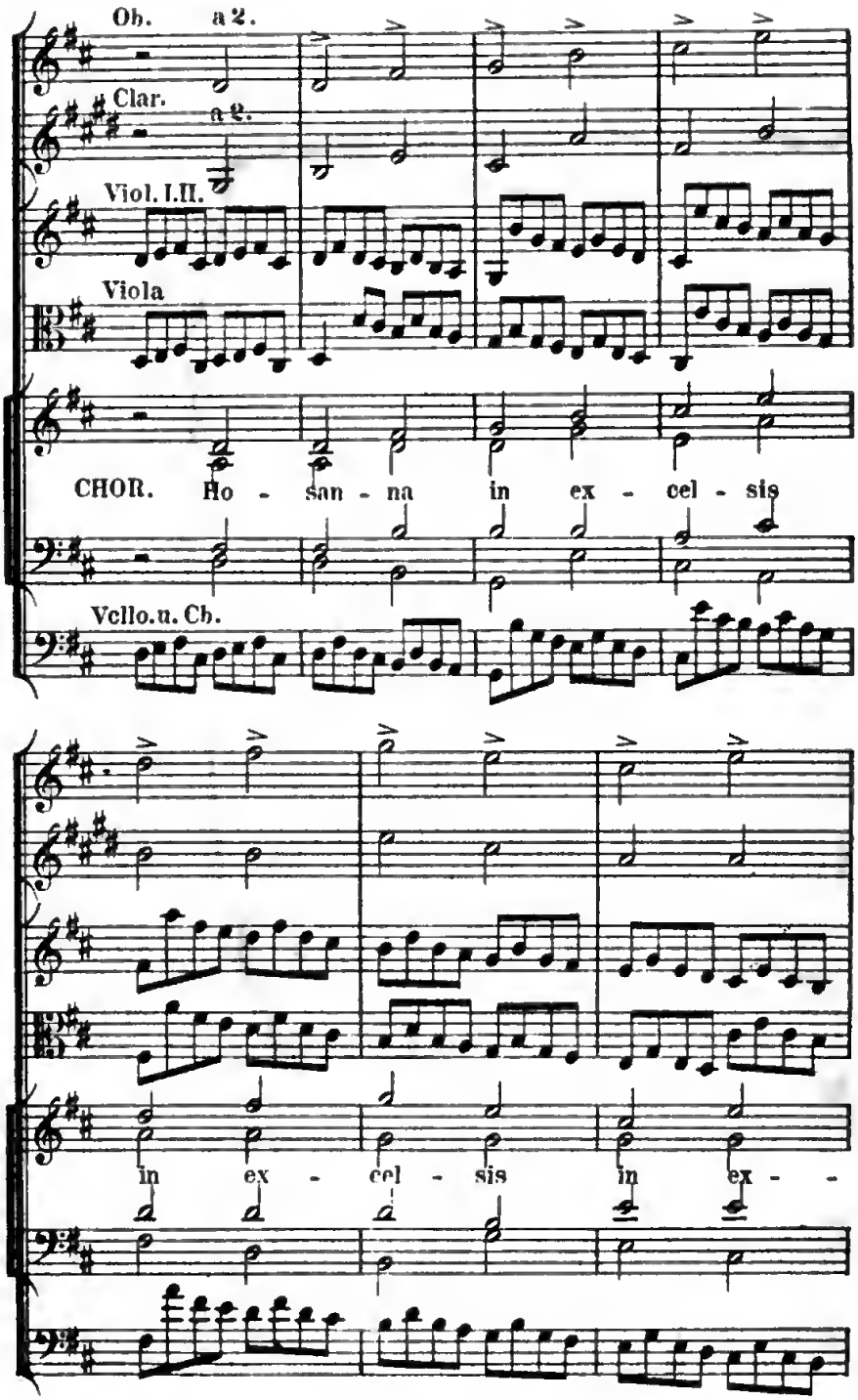


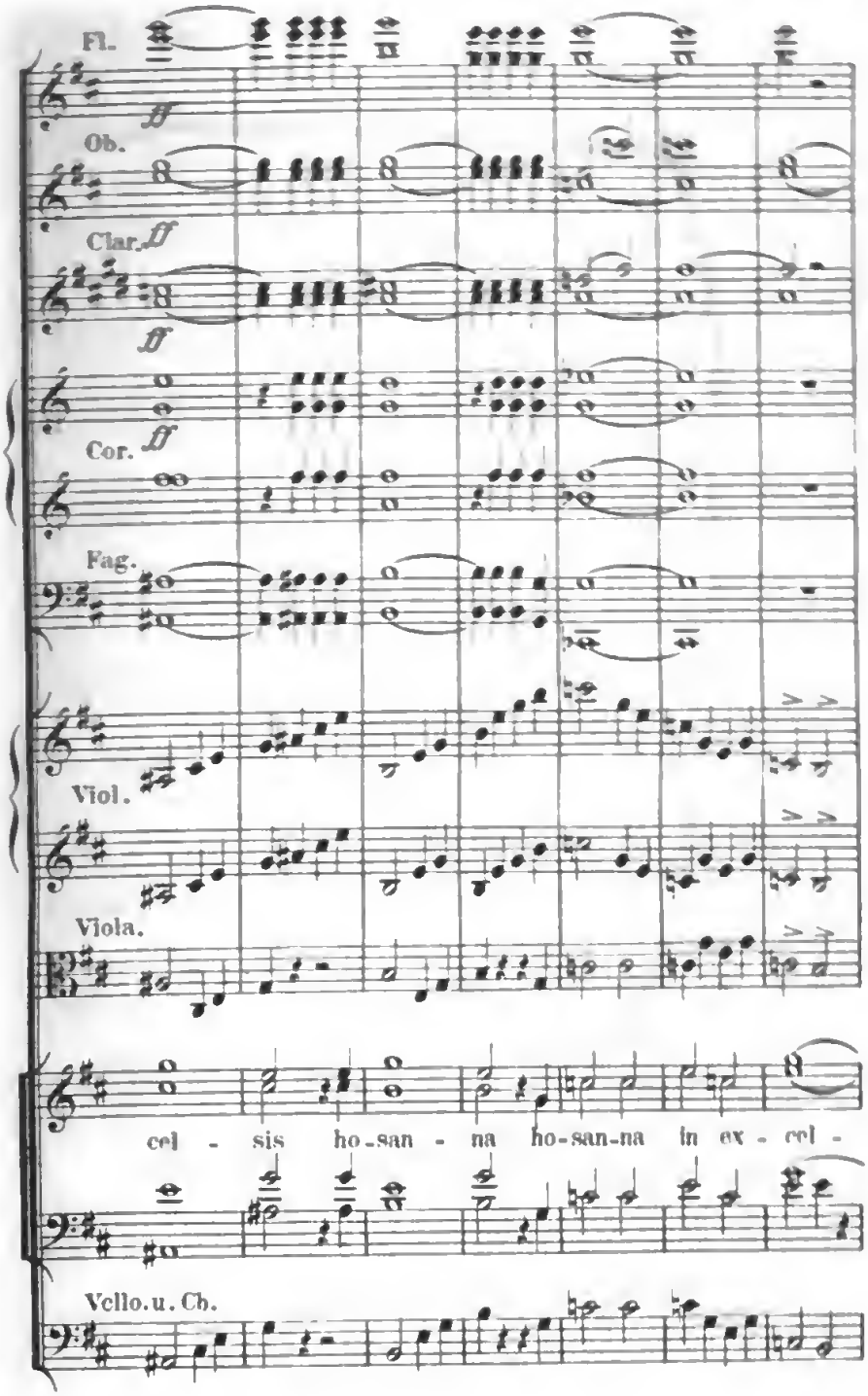

Fl.
Ob.
Clar.
sempre fortissimo tutti
Cor.
Fag.
Trombe.
Timp.
TUTTI.
oth.
Ple - ni sunt cœ - li cœ - li et ter - ra
oth.
Ple - ni sunt cœ - li

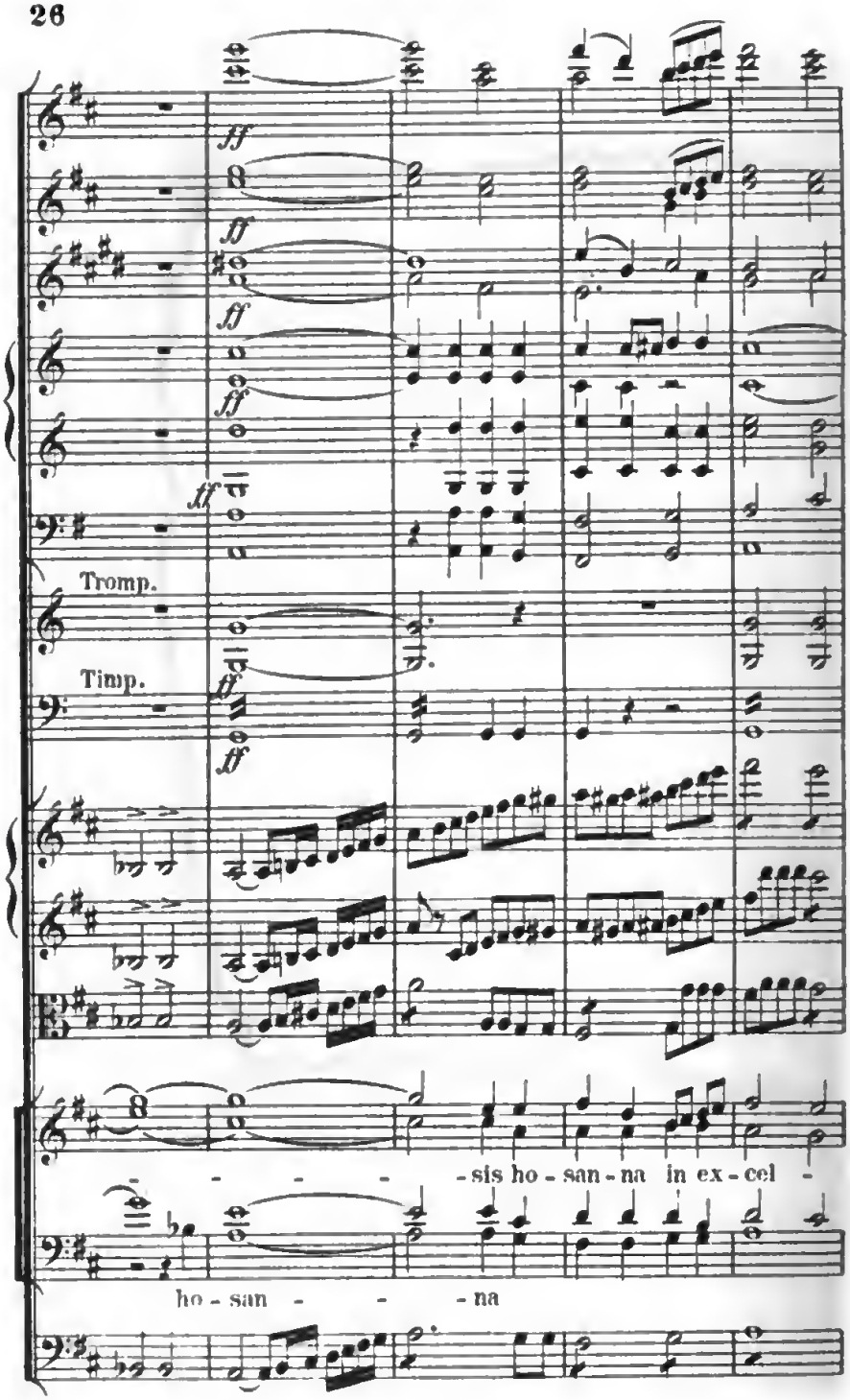

glo - ri-a tu - - - - -a!
Vello.

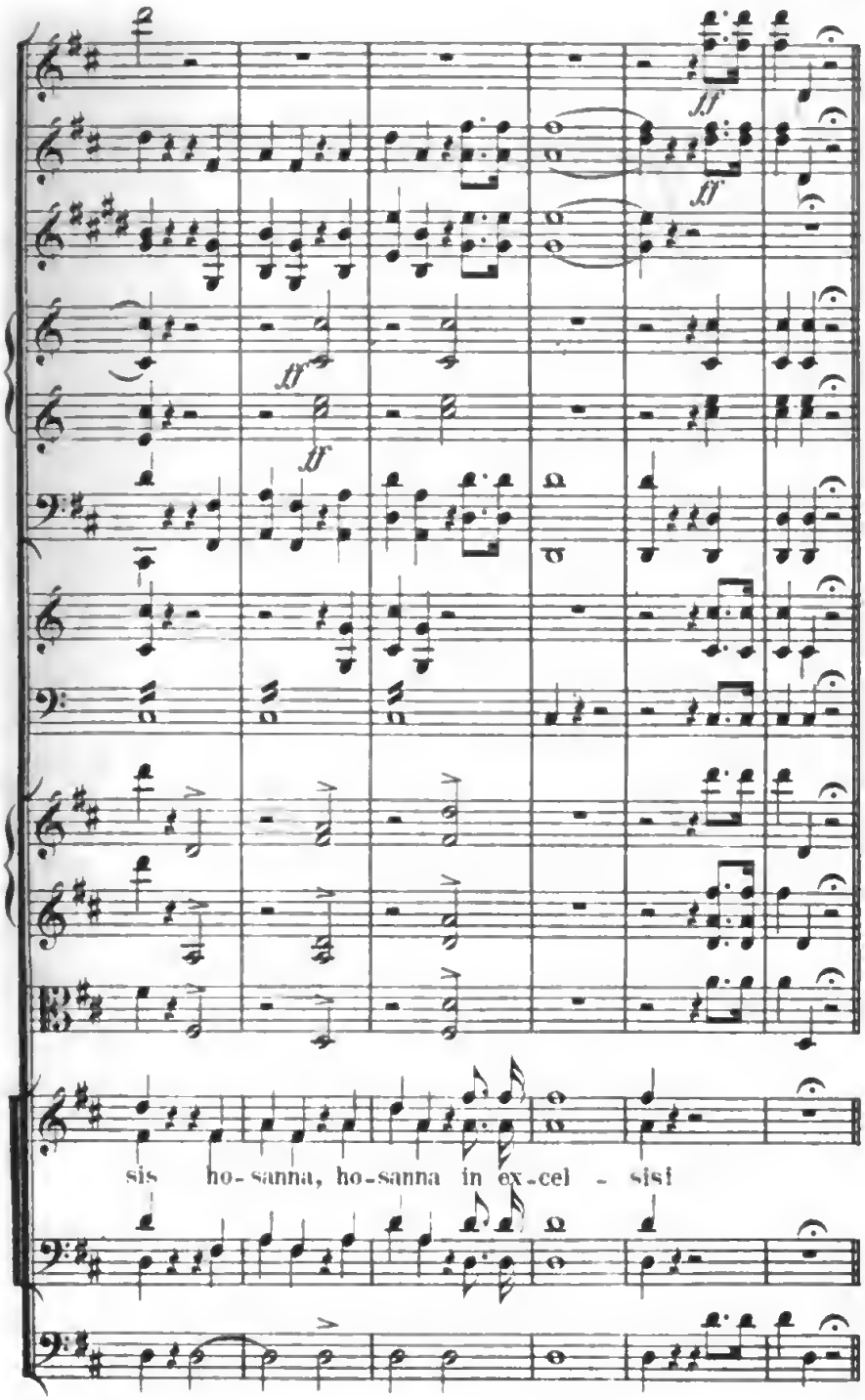

Allegro.
ff
in ex - cel - - - - - sis!
Ho - sanna in ex - cel - - - - - sis! Ho -

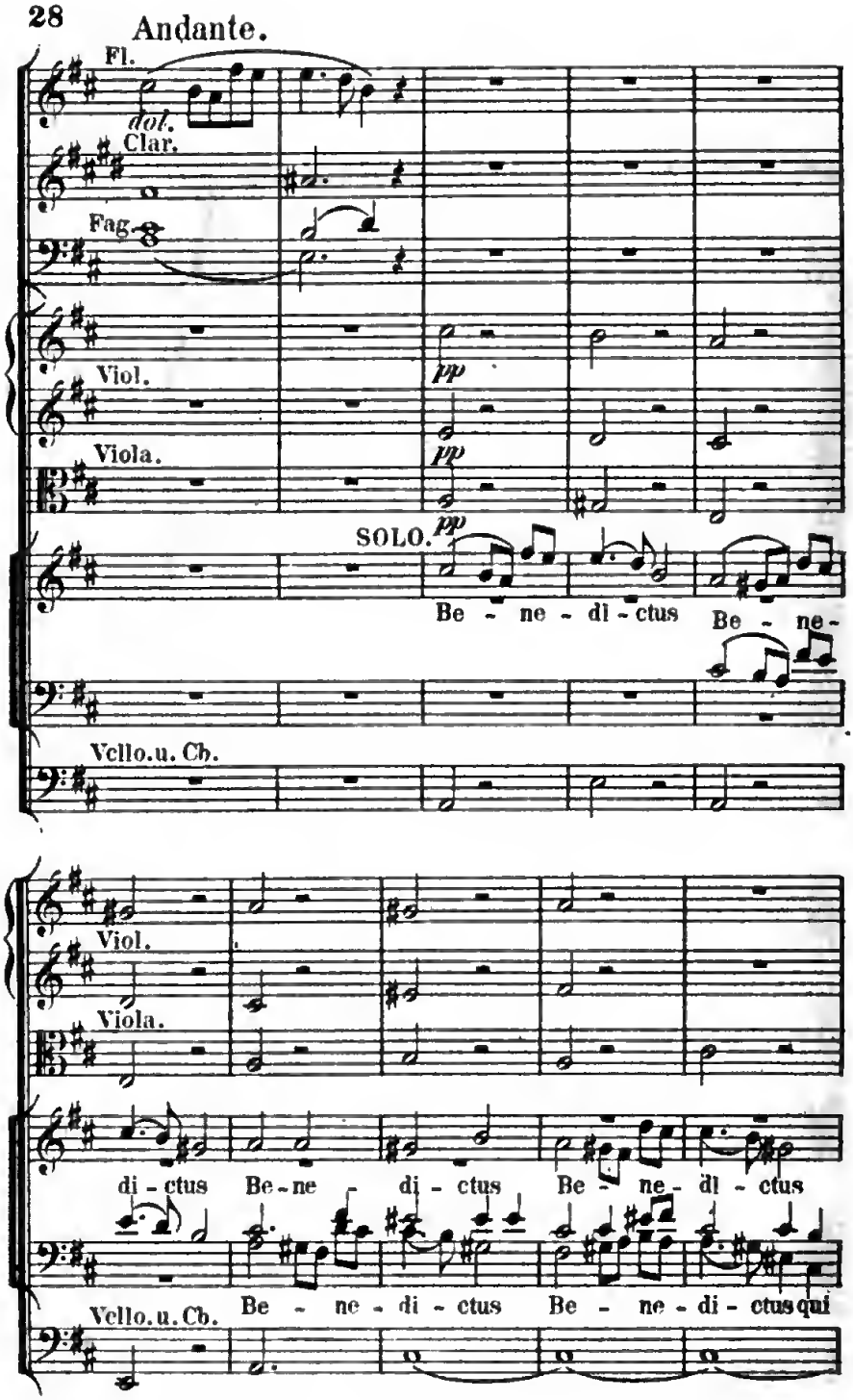

sempre forte
in ex - cel - - - - - sis
sanna in ex - cel - - - - - sis

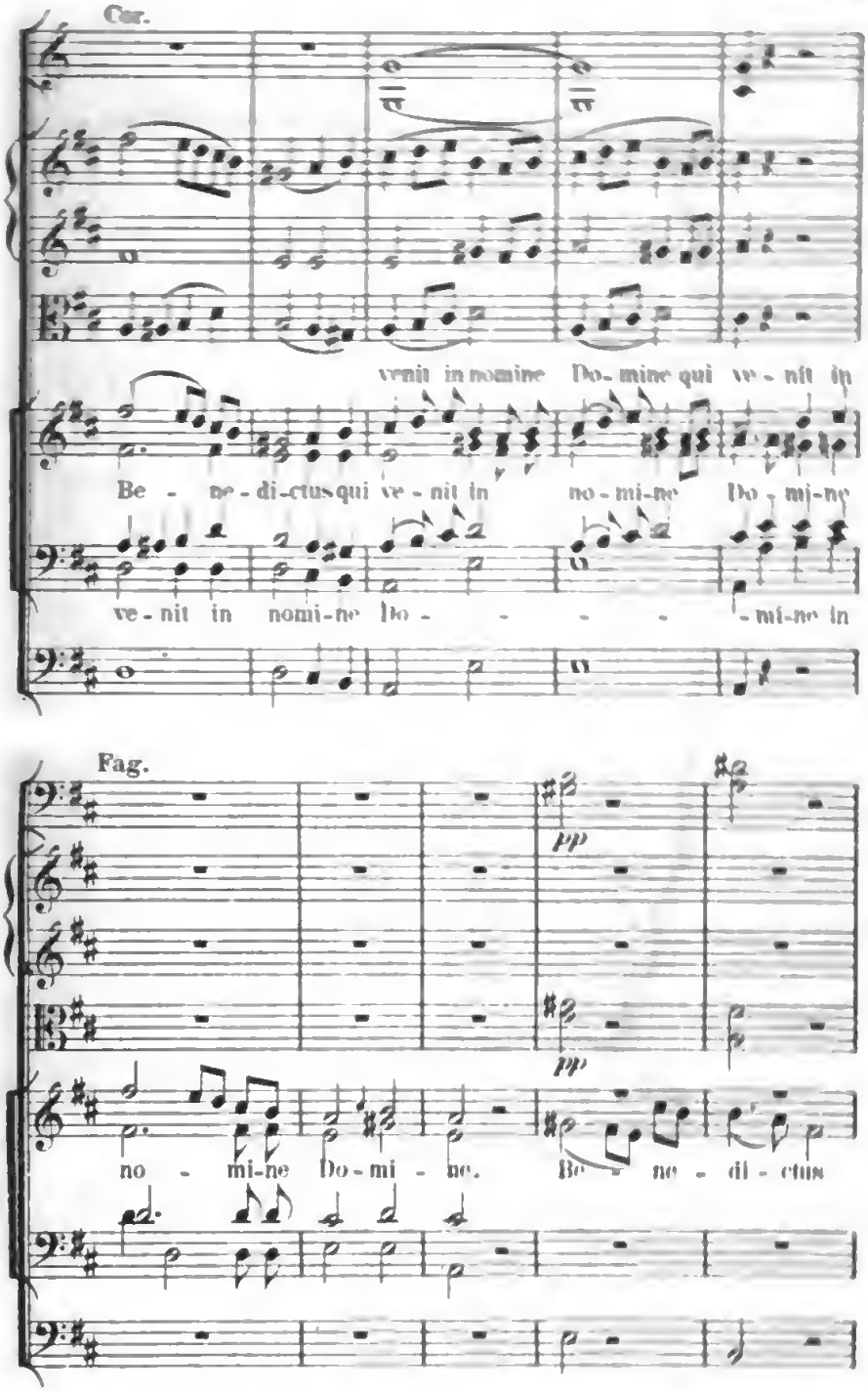

Ob. a 2.
Clar. a 2.
Viol. I.II.
Viola
CHOR. Ho - san - na in ex - cel - sis
Vcllo.u. Cb.
in ex - cel - sis in ex - -

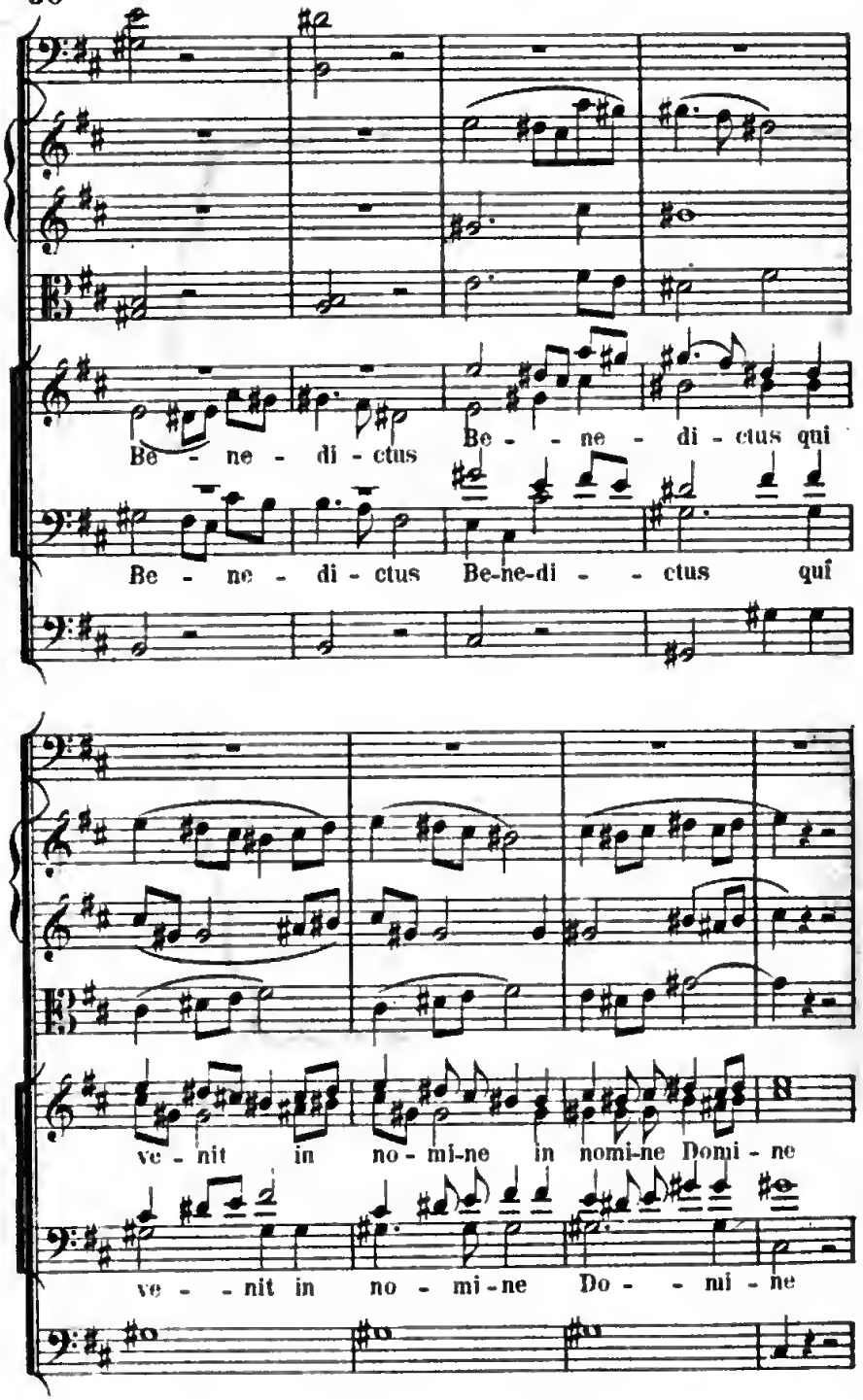

Fl.
ff
Ob.
Clar.
ff
ff
Cor.
ff
Fag.
Viol.
Viola.
cel - sis ho-san - na ho-san-na in ex - cel -
Vello.u. Cb.

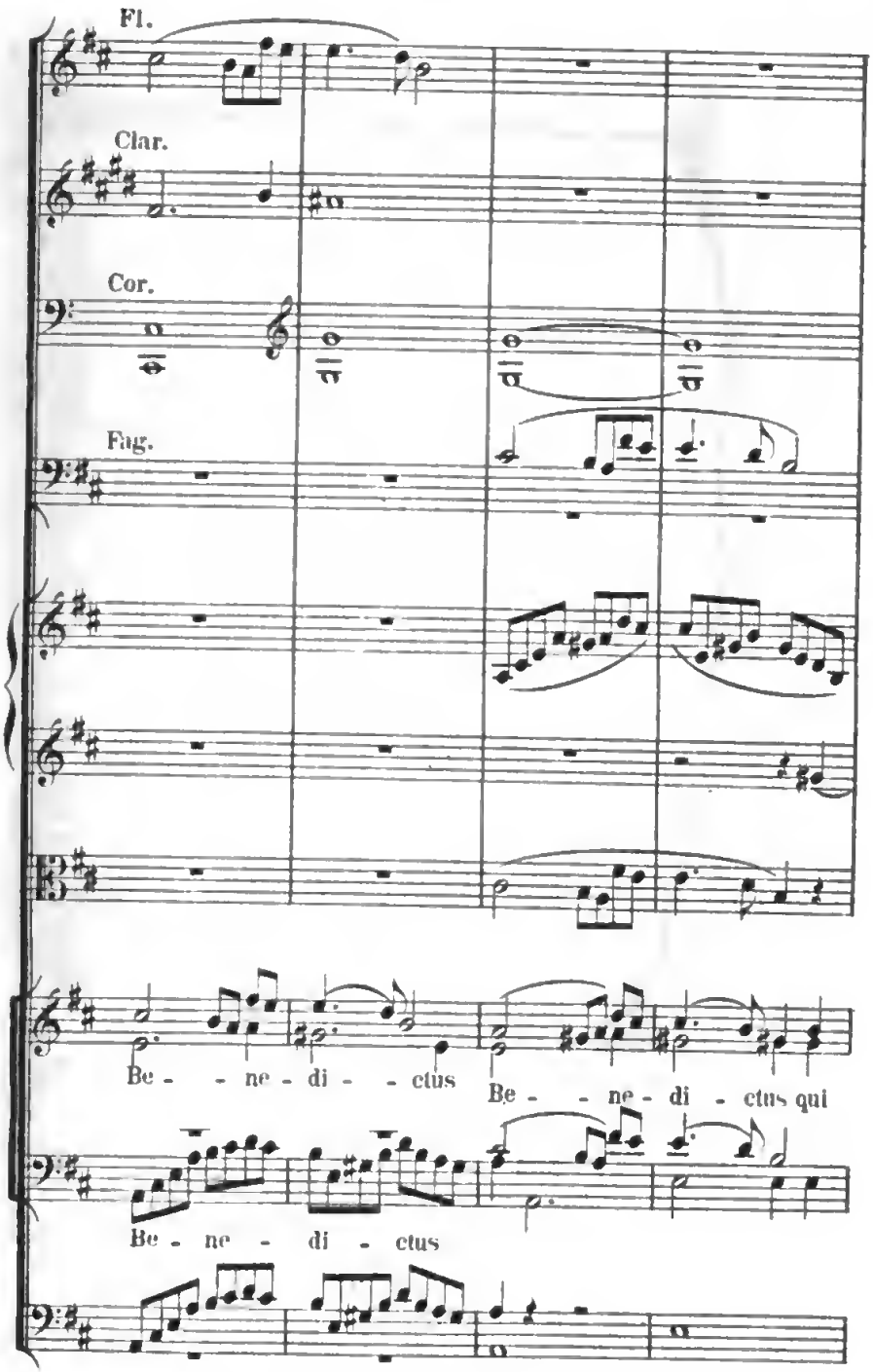

ff
ff
ff
ff
tf
Tromp.
Timp.
ff
ff
8
- - - - -sis ho - san - na in ex - cel -
ho - san - - - na

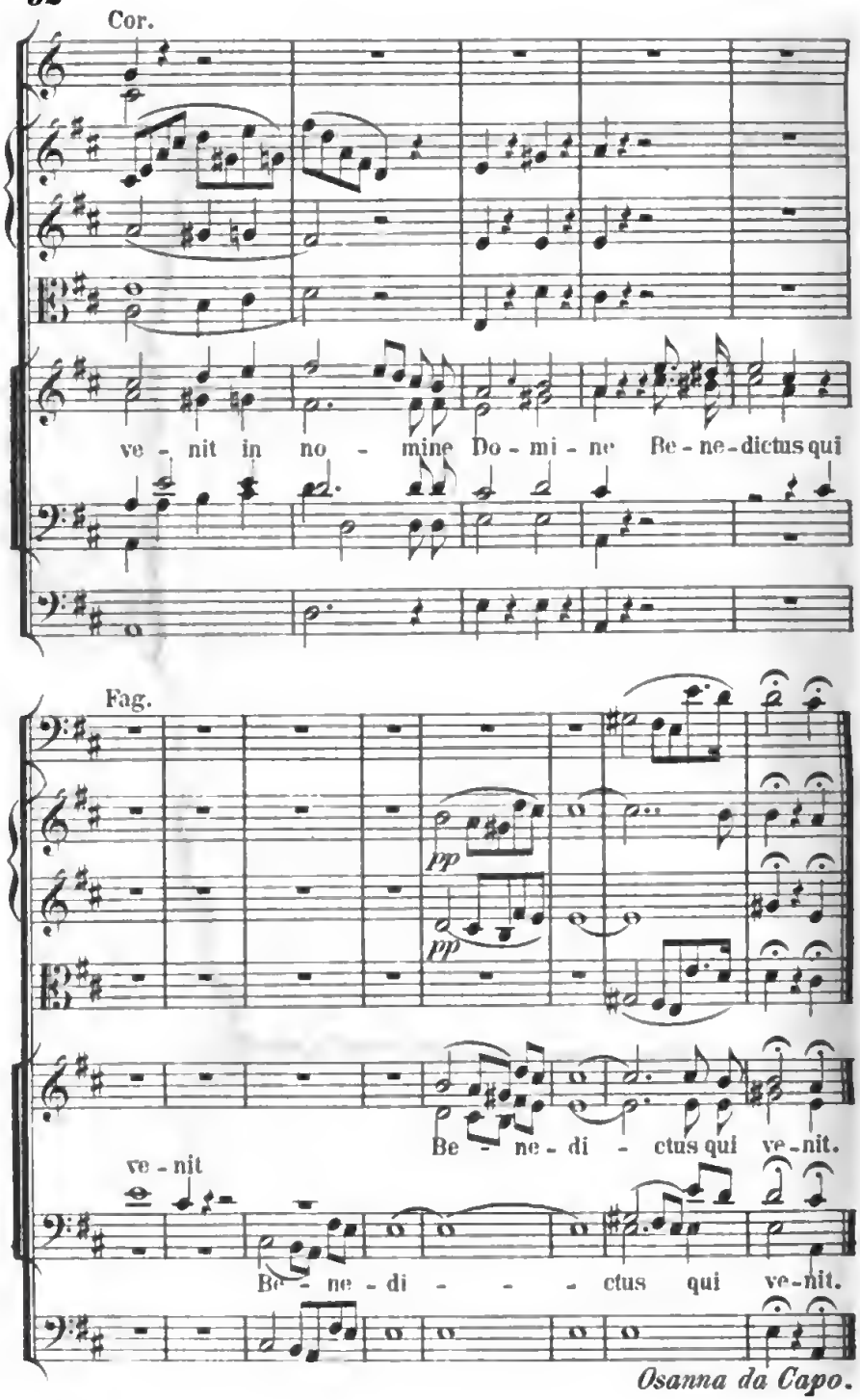

ff
ff
ff
ff
sis ho-sanna, ho-sanna in ex-cel - sis!

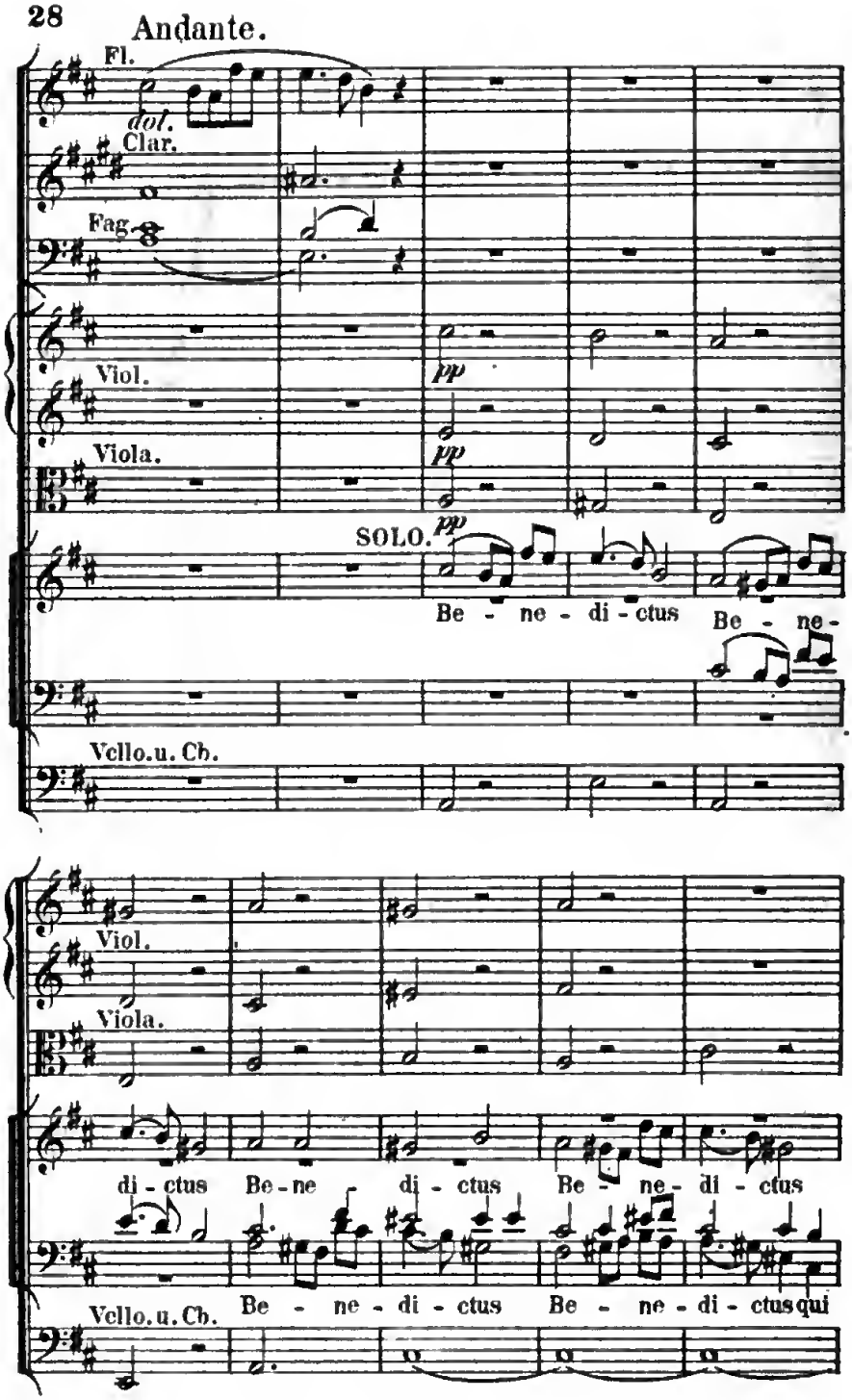

Andante.
Fl.
dol.
Clar.
Fag.
Viol.
pp
Viola.
pp
SOLO.
pp
Be - ne - dl - ctus Be - ne -
Vello.u. Cb.
Viol.
Viola.
di - ctus Be - ne di - ctus Be - ne - dl - ctus
Vello.u. Cb.
Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui

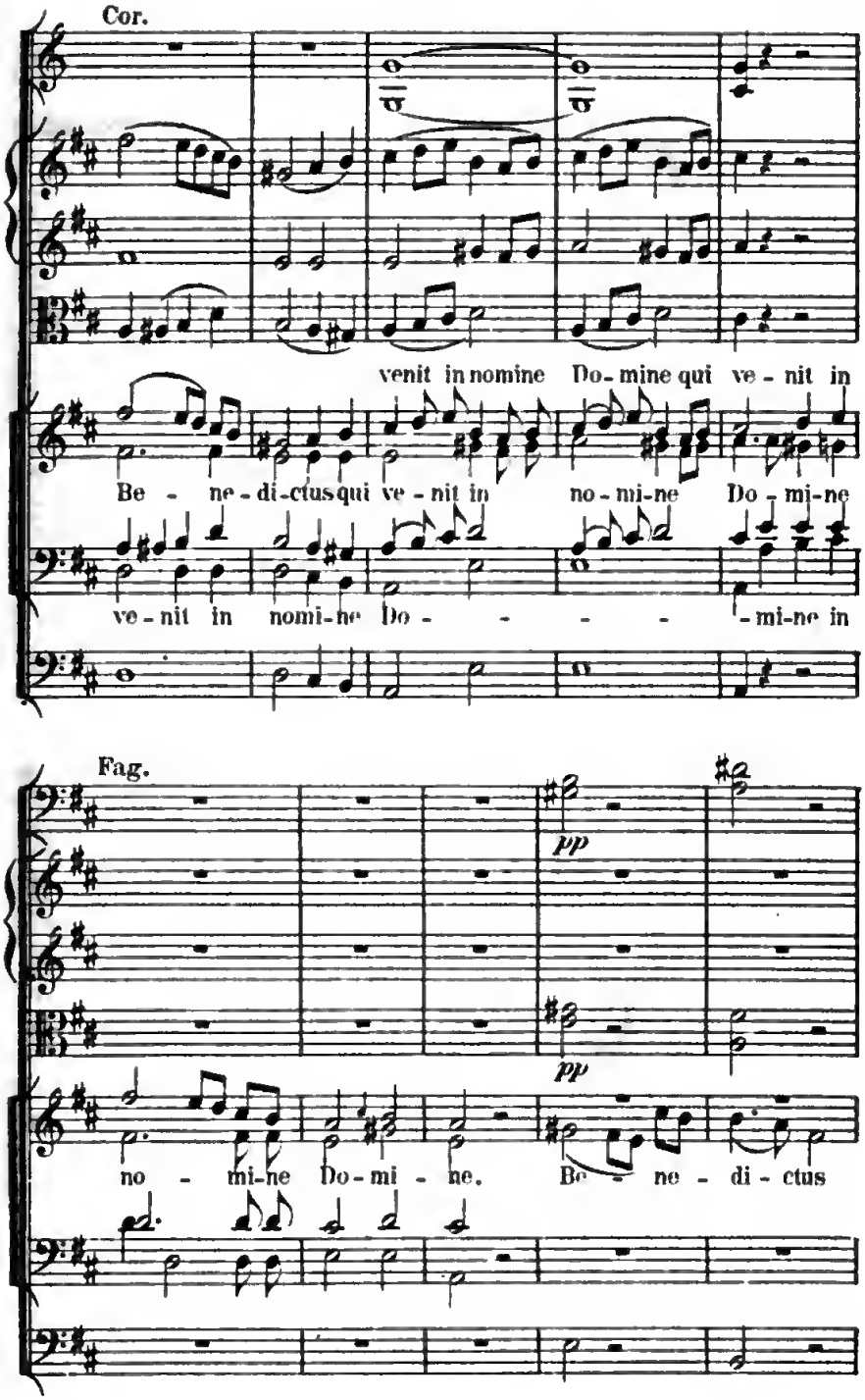

Cor.
venit in nomine Do-mine qui ve-nit in
Be - ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ne
ve-nit in nomi-ne Do - - - - - mi-ne in
Fag.
pp
pp
no - mi-ne Do-mi - ne. Be - ne - di - ctus

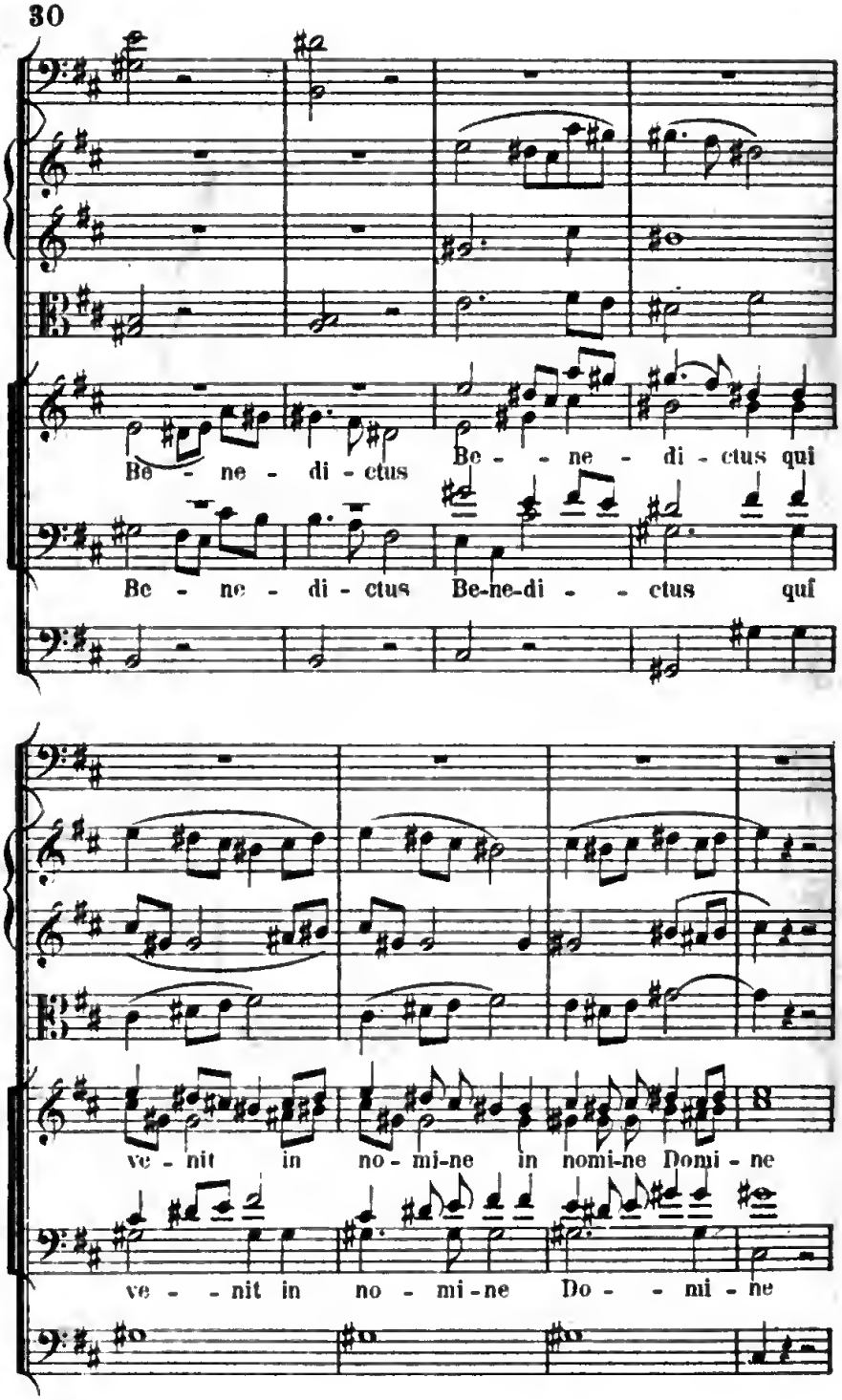

Be - ne - di - ctus
Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus
Be-ne-di - - ctus qui
ve - nit in no - mi-ne in nomi-ne Domi - ne
ve - - nit in no - mi-ne Do - - mi - ne

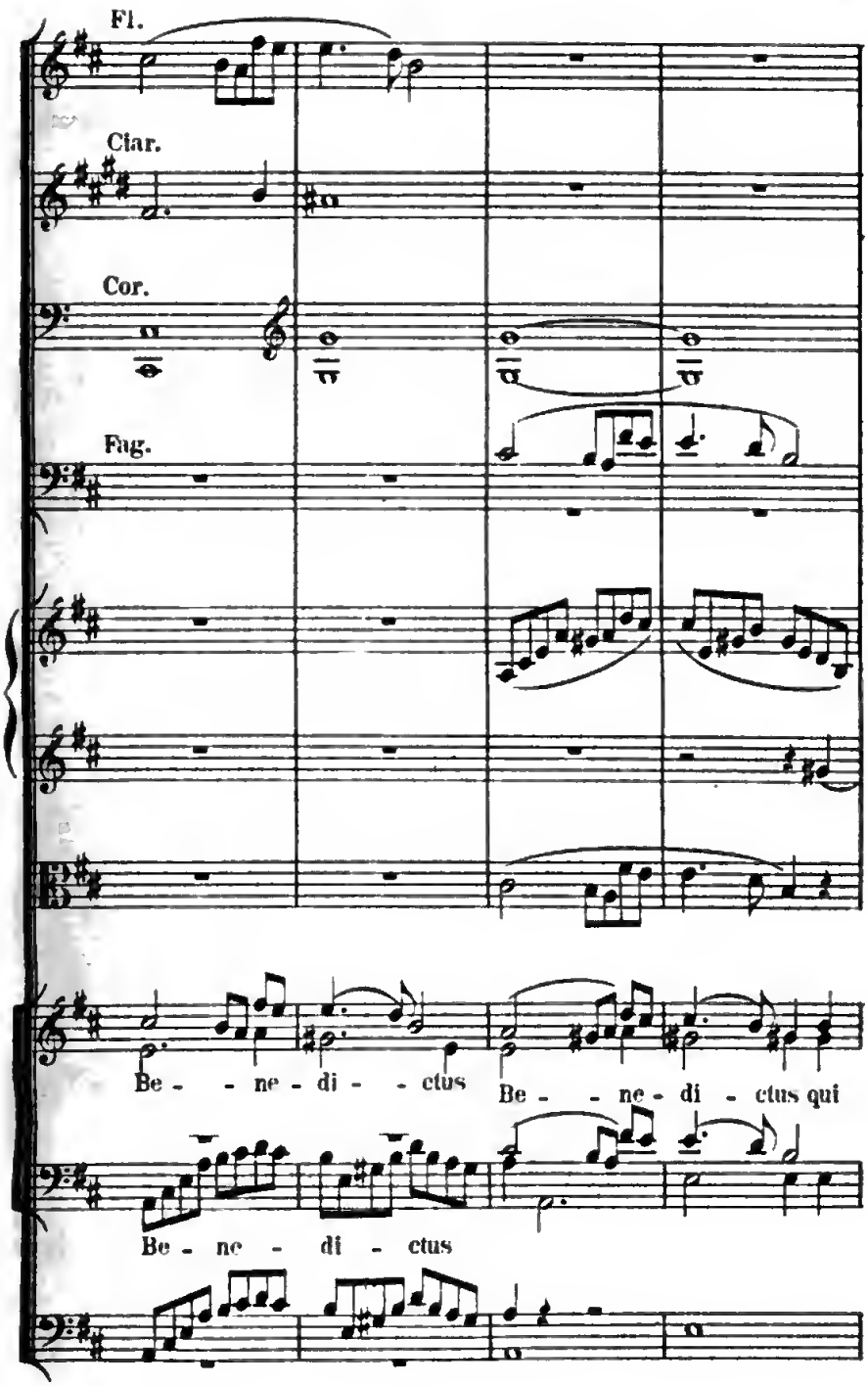

Fl.
Clar.
Cor.
Fag.
Be - - ne - di - - ctus
Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus

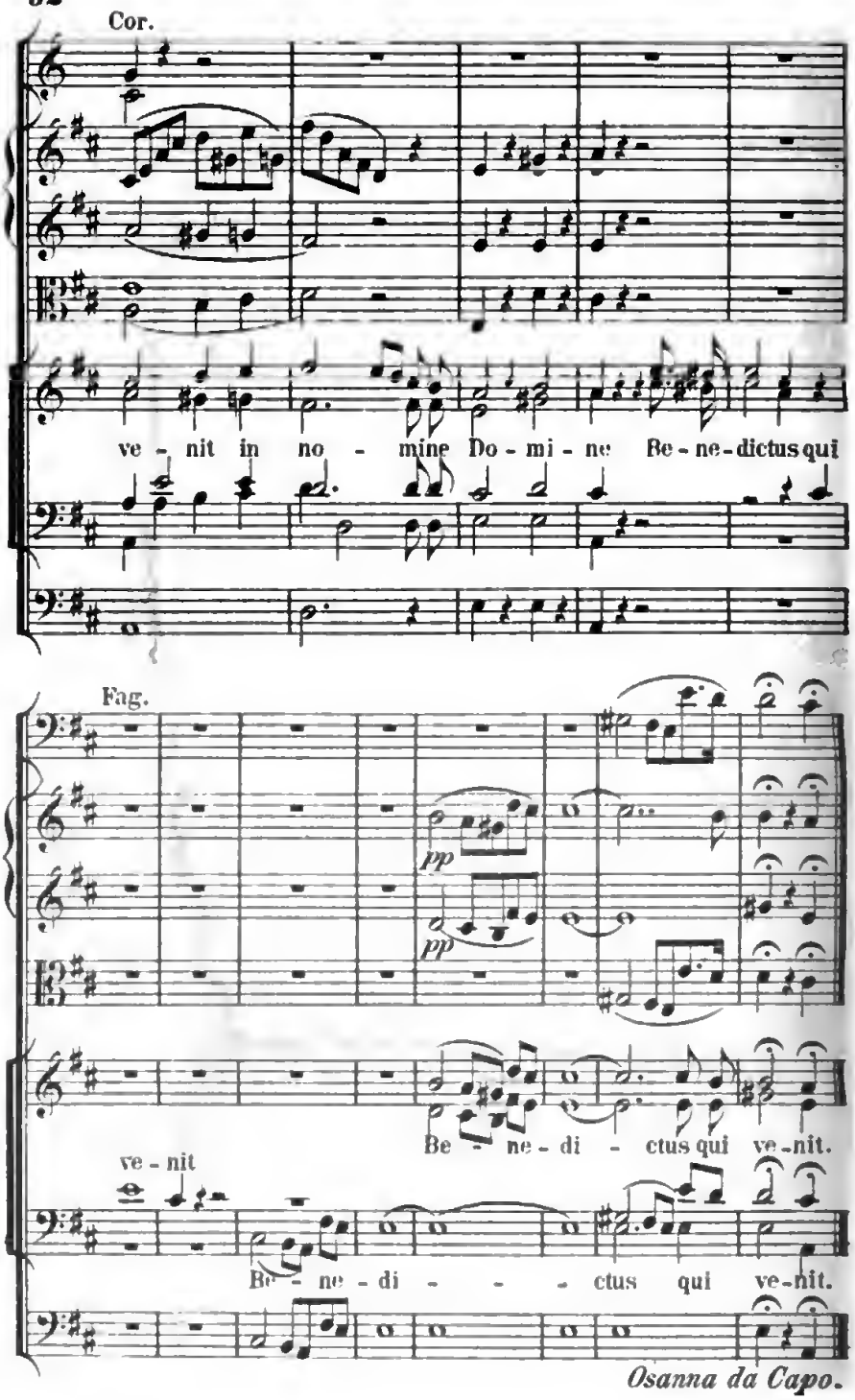
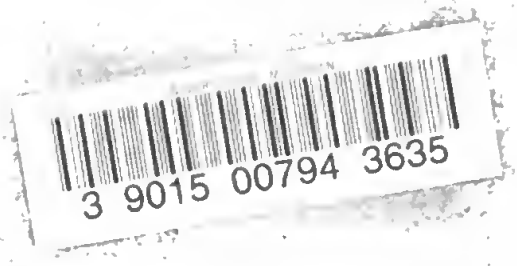

Cor.
ve - nit in no - mine Do - mi - ne Be - ne - dictus qui
Fag.
pp
pp
Be - ne - di - ctus qui ve - nit.
ve - nit
Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit.
Osanna da Capo.


Andante.
Fl.
dol.
Clar.
Fag.
Viol.
pp
Viola.
pp
SOLO.
pp
Be - ne - di - ctus
Be - ne -
Vcllo.u.Cb.
Viol.
Viola.
di - ctus
Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus
Vcllo.u.Cb.
Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus qui


Cor.
venit in nomine Do-mine qui ve-nit in
Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ne
ve-nit in nomi-ne Do- -mi-ne in
Fag.
pp
pp
no-mi-ne Do-mi-ne. Be-ne-di-ctus


Be - ne - di - ctus
Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus
Be-ne-di - - ctus qui
ve - nit in no - mi-ne in nomi-ne Domi - ne
ve - - nit in no - mi-ne Do - - mi - ne


Fl.
Clar.
Cor.
Fag.
Be - - ne - di - - ctus
Be - - ne - di - ctus qui
Be - ne - di - ctus


Cor.
ve - nit in no - mine Do - mi - ne Be - ne - dictus qui
Fag.
pp
pp
Be - ne - di - ctus qui ve - nit.
ve - nit
Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit.
Osanna da Capo.

GENERAL LIBRARY
UNIV. OF CALIF.
FEB 21 1951